MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 5

DIN SUMAR

5/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA

ȘTEFAN ANGI
"KIENTZY JOUE ȚĂRANU"

CORNELIU DAN GEORGESCU
CÂTEVA GÂNDURI REFERITOARE LA LIVIU DĂNCEANU

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA 3

CREAŢII

ȘTEFAN ANGI
„KIENTZY JOUE ȚĂRANU” 19

STUDII

VASILE VASILE
ACTIVITATEA DE ACADEMICIAN A LUI GEORGE ENESCU (II) 63

RECENZII

CORNELIU DAN GEORGESCU
CÂTEVA GÂNDURI REFERITOARE LA LIVIU DĂNCEANU (2012) 81

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (V) 87

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA 3

CREATIONS

ȘTEFAN ANGI
„KIENTZY JOUE ȚĂRANU” 19

STUDIES

VASILE VASILE
GEORGE ENESCU'S ACTIVITY AS ACADEMICIAN (II) 63

REVIEWS

CORNELIU DAN GEORGESCU
SEVERAL THOUGHTS ON LIVIU DĂNCEANU (2012) 81

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (V) 87

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Livia Teodorescu-Ciocănea

Andra Apostu

Atunci când un compozitor este condus în demersul său de poezie, timbralitate și structură, în această ordine, tabloul care îl conturează nu poate fi decât unul fericit. Livia Teodorescu Ciocănea imaginează muzica în termenii unei dramaturgii în sensul în care timbrurile comunică între ele, „creează alchimii, combinații și fantasme sonore”. A introdus conceptul de hipertimbralism, pornind de la o căutare perpetuă a sunetului ideal care „vorbește”, imaginând atingerea lui ca pe o adevărată formă de fericire. Muzica pe care o scrie ”trece rampa” prin forță și energie care vin dintr-un tumult creator interior. Poate ceea ce o definește cel mai bine sunt chiar cuvintele sale: ”Eu lucrez cu auzul interior și cu afectul, fără inhibiții sau preconcepții”.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Căutând să mă pregătesc pentru această întâlnire am realizat că îmi va fi foarte greu să separ în artistul Livia Teodorescu-Ciocănea pianistul de compozitor. Care ar fi latura artistică ce iese în evidență la dvs.?

L.T.C.: Nu cred că pot separa cele două ipostaze, de pianist și compozitor. Eu sunt mereu în căutarea frumuseții în sine a ”sunetului”. În compoziție, este imboldul primordial pentru mine. În ceea ce privește bogăția timbrului de pian, nu încetez să caut sunetul ideal. Mă preocupă școala pianistică rusă și tot ce înseamnă accesul la capodoperele clasice, în cazul acesta, prin cultivarea sunetului. Ca pianistă, am avut concerte și recitaluri solo (Chopin, Schubert, Debussy, etc.) sau de acompaniament vocal pe tot parcursul vieții, cu muzică clasică sau contemporană. Este modul meu de a mă simți conectată! Am fost timp de 16 ani maestru acompaniator și pianist în orchestra Operei Naționale București, din 1985 până în 2001, unde am avut ocazia să asimilez o imensă experiență în privința capodoperelor lirice.

A.A.: Ați avut și șansa de a studia cu cele două doamne ale pianisticii românești, doamna Pitiș și doamna Minei. Cum a fost această experiență?

L.T.C.: La rândul lor formate pe filiera maestrelor Constanța Erbiceanu și Florica Musicescu, cele două mari profesoare se completau într-un mod ideal. Doamna Pitiș îți oferea o cheie magică valabilă pentru orice interpretare pianistică: cântatul pe rezonanța sunetului și prin puterea reprezentărilor sonore mentale. Corpul aproape dispărea și orice era posibil!!! Eu am ajuns să studiez chiar numai mental, prin memoria senzațiilor kinestezice legate de sunetele imaginate. Doamna Minei avea o muzicalitate ieșită din comun, exemplifica uimitor printr-un legato și o mare frumusețe a sunetului! Era preocupată de detalii și într-o anumită măsură de obiectivitatea interpretării.

A.A.: Ați ales compoziția iar drumul a fost unul frumos, începând cu perioada de formare, alături de oameni speciali. Ne puteți împărtăși din aceste experiențe?

L.T.C.: Am studiat compoziția cu Myriam Marbe dar și cu Anatol Vieru care mi-a oferit inițial îndrumări private iar apoi

https://biblioteca-digitala.ro

mi-a fost mentor la doctorat. Marbe era o energie pe care nu o puteai cuantifica. Era tot: talent, generozitate, iubire! Referitor la fenomenul compoziției, la ea totul era spiritual, profund, adânc. Nu prea înțelegeam, mai mult intuiam. Anatol Vieru era mult mai cartezian, analitic, constructivist, adică cerea "zeamă de creier", obiectivare și o oarecare austeritate a gândirii muzicale. Libertatea și curajul de a te arunca în imaginație, chiar și nebună, nejustificată, o găseam la Marbe. Țin minte că scriam o sonată pentru două piane iar în partea a doua făcusem o fugă de care eram foarte mândră, i-am arătat cum am condus vocile... dar Marbe a spus că e „uscată", și mi-a scos-o de tot. În general, nu agrea controlul rațional cu orice preț, dacă asta însemna să îmi îngrădesc impulsurile imaginației. Era împotriva „etichetelor", spunea că „nu avem borcane să le punem etichete!".

A.A.: Este important pentru un compozitor să fie pianist? Ca formare inițială, nu neapărat cu o continuare spre cariera de solist.

L.T.C.: Într-o anumită măsură, cel puțin pentru conceptul clasic de compozitor, este important! Un compozitor este favorizat dacă a făcut pian pentru că pianul este un instrument complex. Ca pianist, ai o abordare mai largă, mai ales dacă ai parcurs un repertoriu bogat și dacă ajungi să gândești pianul "orchestral".

A.A.: Este de notorietate preocuparea dumneavoastră pentru complexitatea timbrală. Cum alegeți imaginile sonore?

L.T.C.: Nu aleg ceva anume, e auzul meu interior care îmi generează imaginea muzicală, o intenție. Timbrul, pentru mine, nu e o culoare care se adaugă, ci se naște odată cu structura muzicală. Nu scriem o piesă de pian, apoi o orchestrăm și devine o lucrare pentru orchestră. Există o natură a orchestrei. Simfonismul este o forță, el trebuie gândit din nucleul simfonic. Această forță nu trebuie și nu poate fi „orchestrată", aplicată din afară, ci trebuie să vină din interior. Ideea se naște odată cu ethosul timbral! Imaginez muzica în termenii unei dramaturgii timbrale. Consider că și culturile se recunosc prin ethosul timbral, nu doar prin ethosul melodic!

https://biblioteca-digitala.ro

Ethosul unei doine sau al vreunui dans se asociază și cu un ethos exprimat prin timbru.

A.A.: Contează și ce vă inspiră? Ați folosit texte de Cehov, Shakespeare, Stendhal, Nichita Stănescu etc. Ideea, inspirația, pleacă și din lectură?

L.T.C.: Contează foarte mult ce îți dorești să scrii pentru că atunci creierul se „formatează" pe acea idee și treci printr-un fel de perioadă de gestație. Pentru lucrările pur instrumentale, cvartete, sonate sau concerte, imaginația este mai mult structurală și timbrală. Cu toate acestea, ele au uneori o trimitere extramuzicală, ca un impuls al imaginației. De exemplu, concertul de flaut, scris pentru flautistul francez Pierre-Yves Artaud, se numește *Ritual pentru fermecarea aerului (Rite for enchanting the Air).* Deși pare o idee metafizică, am pornit de la ideea că, în momentul emisiei, la flaut, există o anumită cantitate de aer rezidual care participă la timbrul acestuia. Am speculat această caracteristică timbrală și am creat o lume sonoră axată pe ideea poetică a unui ritual prin magia căruia „sunetul" apare din vibrația „aerului". Dramaturgia timbrală se bazează pe opoziția dintre sunetele aerate și cele metalice precum și pe contrastul dintre texturile orchestrale transparente sau dense. Prin urmare, ideea concertului pornește de la o realitate fizică, o particularitate a instrumentului, iar impulsul imaginației și strategia compoziției sunt pur timbrale.

Eu numesc asta *hipertimbralism*, noțiune mai recent introdusă de mine, care se referă la tipul de muzică generat și structurat prin manevrarea timbrurilor pe axa sunet/zgomot. Lucrările din această categorie sunt concepute exclusiv printr-o strategie a timbrurilor. Timbrul este cel care poartă mesajul lucrării și conținutul ei. Desigur, timbrurile nu rămân în sfera lor obișnuită ci folosesc un vocabular lărgit prin tehnici noi de emisie. Hyper (în limba greacă înseamnă *dincolo de*) iar Hypertext, în lingvistică sau informatică, se referă la intertextualitate, adică la faptul că textul nu este liniar, ci generează legături (hyperlinks) către alte texte, asemenea mediului online. Îmi imaginez o muzică în care timbrurile

https://biblioteca-digitala.ro

comunică între ele, crează alchimii, combinații, fantasme sonore.

În aceeași estetică a hipertimbralismului aș încadra și Concertul de flaut și orchestră de flaute care se numește *Déesses de l'Air (Zeițele aerului).* Acesta mi-a fost comandat tot de Pierre-Yves Artaud și a fost cântat cu Orchestra Franceză de Flaute (OFF) la Paris în 2013.

A.A.: Când s-a născut această preocupare pentru timbru? A existat dintotdeauna în căutările dvs. artistice?

L.T.C.: Nu îmi amintesc exact dar cred că pornește tot de la pian. Dintotdeauna preocuparea mea a fost sunetul pianistic. Găsirea sunetului care „vorbește".

A.A.: Deci căutarea sunetului perfect. Există?

L.T.C.: Da, iar atingerea lui este o formă de fericire! Se obține atunci când intri în rezonanță cu pianul! Și mă refer aici la anumite condiții psiho-fizice, când sunetul este proiectat într-un anume fel și generează efectul de 'clopot'. Modelele ar fi Horowitz și Rubinstein. Doamna Pitiș obișnuia să-mi spună, în aceeași idee: „nu cânta cu clapele pianului; cântă cu vibrația acestuia!". Întotdeauna ascult sunetul până la capăt în momentul cântatului la pian și îl modelez mental, orchestral.

Aceeași senzație de satisfacție intelectuală o resimt în compoziție, în cazul găsirii combinațiilor timbrale fericite orchestrale sau camerale, cu efect transcendent, dincolo de material!

A.A.: Ați abordat în creația dvs. muzica de scenă, mai precis un balet și o operă. Baletul nu e prea des întâlnit în creațiile contemporane, care sunt aspectele specifice scrierii unei astfel de lucrări?

L.T.C.: Și aici se leagă lucrurile de biografia mea, de faptul că am intrat ca pianistă la Opera Națională București din 1985 și am fost în contact cu această lume vreme îndelungată. Inițial am intrat la balet și mai apoi la canto. La balet am lucrat cu mari coregrafi, precum Alexa Mezincescu sau Ioan Tugearu datorită cărora mi-a devenit cunoscut limbajul coregrafic în relație cu muzica. Ca pianistă a operei am cântat frecvent în orchestră (pian, celestă, orgă) și poate de aceea am și o aplecare puternică spre muzica orchestrală, pentru că o simt

https://biblioteca-digitala.ro

din interior. Cu baletul *Roșu și Negru* a fost o întâmplare, să zicem, o comandă (onorifică!), în ideea de a exista o lucrare românească în repertoriu. Coregrafia a fost realizată de Alexa Mezincescu într-o viziune spectaculoasă, cu Răsvan Cernat la pupitrul orchestrei ONB, scenografia Viorica Petrovici și costume Adriana Grand. Protagoniștii premierei (28 mai 2000) și ai primilor ani de reprezentații au fost Răzvan Mazilu și prim-balerina Corina Dumitrescu. A doua distribuție a fost alcătuită din Virgil Ciocoiu și Bianca Fota.

Eu cunoșteam tot repertoriul de balet, cunoșteam relația sunet/mișcare. Baletul este un limbaj, un cod, cu poziții, preparații, etc. Când coregrafia este neoclasică nu se renunță complet la limbajul academic coregrafic; sunt balerini de Lacul Lebedelor sau Giselle care dansează și modern sau neoclasic. Cât am fost la balet, în fiecare zi de la 10 la 11 făceam cursul de *studii*, trebuia să improvizez. Venea un coregraf sau un asistent care dădea structura lecției, combinația de mișcări pentru exercițiul respectiv și eu știam în ce caracter trebuia să fie muzica, în ce măsură, tempo, cu accente, fără accente, etc. Aceste lucruri au contribuit la legătura mea mentală dintre mișcare și anumite gesturi muzicale. De exemplu, uneori îmi spuneau, „nu ne băga în pământ”. Ce însemna asta? Că dacă aveam un accent pe timpul 1, balerinul trebuie să simtă că impulsul îl „împinge” în sus, nu că îl trage în jos. Ideea asta de energie pe care trebuie să o exprimi prin muzică astfel încât dansatorul să nu simtă, de fapt, gravitația, probabil că mi-a rămas în minte.

A.A.: Vorbiți-ne despre baletul *Roșu și Negru,* foarte bine primit la data premierei lui și de public și de critici.

L.T.C.: Pentru baletul *Roșu și Negru* am făcut libretul prin descompunerea romanului lui Stendhal în scene. Este un caz mai rar întâlnit de balet original conceput după un roman, nu după un basm sau o povestire! Am gândit o anumită desfășurare a scenelor pe unele paradigme ale teatrului liric ca de exemplu: Momentul întâlnirii, Biserica, Bătaia, Duetul de dragoste, Judecata, Execuția, etc. Am imaginat un spectacol de mari dimensiuni trecând prin aceste tipuri de scene cu stări puternice care „să nu-i bage în pământ” pe balerini și să

https://biblioteca-digitala.ro

capteze permanent atenția spectatorilor. Am introdus și un cor de bărbați și soliști vocali (contratenor și soprană).

Baletul *Roșu și negru* a fost catalogat de Ștefan Niculescu ca făcând parte dintr-un anumit soi de postmodernism care se practica (la vremea respectivă) în Anglia. Este adevărat că cea mai mare parte a baletului a fost scris în Anglia, unde am asimilat un spirit mai accentuat al libertății estetice.

A.A.: Cât timp v-a luat acest demers componistic?

L.T.C.: Mi-a luat cam nouă luni să realizez partitura de orchestră, dar înainte scrisesem tot baletul într-o combinație mai mică de instrumente, ca o schiță (nu pentru pian) pe care am dezvoltat-o. Astfel am putut să-mi controlez duratele scenelor. Durata totală este de 94 de minute, numai muzica, spectacolul însă durează mai mult. Spre deosebire de Concertul de flaut, de pildă, pe care l-am scris direct în partitura de orchestră, imaginând o poveste timbrală, aici a fost dramaturgie care necesita o cu totul altă factură orchestrală. Eu numesc asta *neodramatism*, deși muzica contemporană a negat sau a respins uneori dramatismul. Spectacolul se adresa unui public de operă și balet, un public special pe care eu îl cunoșteam foarte bine. Deși nu erau melodii de fredonat, am încercat totuși să nu neg forța unor teme, evitând structurile abstracte! Am scris o muzică pentru acest templu care este teatrul de operă și balet.

Mai recent, am scris o operă în trei acte, *Doamna cu cățelul* după Cehov. A fost prima comandă de operă a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – începută în 2012 și finalizată în 2015. Este o lucrare monumentală prin forțele cumulate, cor, soliști, orchestră, cu o durată de 2h 56 min. Libretul a fost conceput de fiica mea, Iuliana Ciocănea Teodorescu. În această operă mi-am propus un dramatism și un lirism de tip modern învăluit în timbralitatea orchestrei. Am intenționat să pun în valoare vocalitatea în splendoarea ei, fără elemente experimentale. Vocile sunt, astfel, în lumea lor iar modernitatea survine din orchestră, din combinațiile inedite orchestrale și din partea corală – în sensul că apar diverse procedee netradiționale (glissando, de pildă, un tip de fuziune a

https://biblioteca-digitala.ro

vocilor, prea puțin întâlnit în operă). Rezultatul este o viziune integratoare a elementelor care alcătuiesc, în general, o operă, într-o sală de operă, cu orchestră, cor și soliști (duete, arii, cvartet, concertato, etc.) într-o abordare neolirică, neodramatică și, desigur, hipertimbrală.

Alte abordări estetice în muzica mea ar fi neoimpresionismul (nu la nivel armonic ci în sensul de fluiditate și timbralitate) și postmodernismul.

A.A.: A propos de forță, e un cuvânt bun care descrie muzica dvs. Am simțit acest lucru dintotdeauna, și în lucrările camerale nu doar în muzica pentru scenă. E un tip de densitate, o textură bine așezată, nu apăsătoare, o muzică plină de curaj, penetrantă. Vă propuneți acest lucru? E un limbaj anume folosit, e o estetică pe care o promovați?

L.T.C.: Nu pot să spun că îmi propun ca muzica mea să aibă „forță", poate că vine dintr-un tumult, dintr-o energie interioară. Dacă e așa, atunci cred că e un lucru bun deoarece consider că muzica pe care o scrii trebuie să „treacă rampa". Știu asta de la operă, unde acest fenomen se simte poate cel mai pregnant în relația scenă versus public. Mi-amintesc cu plăcere că am cântat ca pianistă pe scena operei într-un balet numit *Balerinele Degas*, în coregrafia Alexei Mezincescu, 26 de reprezentații! Ideea spectacolului era aceea de a însufleți tablourile lui Degas! Pianistul apare și în picturi, eram ca niște tablori vivante: eu cântam o selecție din preludiile de Debussy (în rochie de epocă) iar maestrul de balet îndruma balerinele pentru fiecare moment coregrafic ce sugera imaginea poetică a muzicii! Și ca solist instrumentist trebuie să treci rampa. Este o forță, o energie care, dacă nu e suficientă, nu se produce scânteia! Un compozitor simte echilibrul, intuiește ingredientele care duc la acest arc voltaic! Eu nu pledez pentru tare și puternic; poți să șoptești și să treci rampa. Actul artistic este o formă de expresie hiperbolizată, pe scenă sunt alte dimensiuni, așa este și în muzică. Să ne gândim la Puccini sau Wagner... dincolo de muzica lor parcă simți că nu se mai poate! Iar omul trăiește o stare de catharsis de care este însetat! La fel și cu un recital de pian cu muzică de Schubert, Haydn sau Mozart... Lucrările lor sunt minuni celeste prin simplitatea lor. Dar

https://biblioteca-digitala.ro

această rezervă pe care muzica lor o cere înmagazinează o forță echivalentă cu, să zicem, intensitatea paroxistică pe care o simți la Wagner! Nu e ceva cantitativ, cu cât ești mai puternic câștigi! Discuția asta a pornit de la ideea de forță în sensul de forță a expresiei și a comunicării! Compozitorul trebuie să știe să capteze interesul și să comunice moment de moment intenția, direcția muzicii! Interpretul, la rândul lui, trebuie să aibă o gândire holistică, să aibă simțul întregului! El trebuie să gândească toată fraza, nu să o prezinte sunet cu sunet! Totul trebuie să curgă, nicio secundă nu e stază, pauză de gândire, nici măcar în momentele de liniște! Și în compoziție e același lucru! Atenția publicului este captată atunci când acesta ”înțelege” intențiile: simte că acum se acumulează ceva, te îndepărtezi de ceva, e un moment de tranziție, că s-a rupt ceva... E un mesaj care are impact direct asupra emoționalului.

A.A.: Ce se întâmplă când acest mesaj suferă?

L.T.C.: Nu e singura tristețe, ca să zicem așa, a contemporaneității. Trăim într-o epocă atomizată, pulverizată, într-o anomie și într-un „post-adevăr”, situație în care adevărul nu mai contează, fiind înlocuit cu vânzarea de emoții contrafăcute. Dar am atâtea dovezi că acea scânteie pe care o trimiți către celălalt prin artă este expresia adevărului estetic, dezinteresat prin definiție!

A.A.: Și de ce am pierdut, totuși, atât de mult public la concertele de muzică contemporană?

L.T.C.: În istoria muzicii, în special în istoria secolului XX, omenirea a trecut prin traume majore. Hai să ne limităm la cultura europeană. Primul război mondial a constituit o catastrofă cu o magnitudine la care nimeni nu s-a așteptat, cu urmări grave în psihicul colectiv. La fel s-au petrecut lucrurile și în cazul celui de-al doilea război mondial. Efectele acestor catastrofe au dus la dorința unui nou început, o altă fundamentare a artei dar cu un control rațional mai accentuat! S-a produs un sindrom post-traumatic reflectat în cultură prin atitudinea față de emoție. Oamenii și-au pus bariere emoției, a fost o adevărată frică de emoție! Ca o formă de protecție, au refuzat orice emoție, pozitivă sau negativă! Asta s-a simțit și în orientările estetice din artă, inclusiv din muzică! Cred că încă

https://biblioteca-digitala.ro

mai există urmări ale acestor traume la nivelul subconștientului colectiv!

Aș fi vrut să subliniez legătura cu publicul, pe care o ai pe o cale nevăzută! Muzica nu e doar informație, o știre la radio. Desigur că muzica e un limbaj organizat, structurat. Dar dacă te declari structuralist, doar tu și foarte puțini înțeleg, și asta numai după ce le-ai explicat lucrarea, eliminând emoționalul. Nu exclud legitimitatea căutării unor tărâmuri noi. Schimbările de paradigmă antrenează și schimbări de percepție! Când prezinți publicului, de exemplu, o muzică bazată pe aglomerări, în care detaliul se pierde, nu se mai pot distinge armonii, melodii, ritmuri. Trebuie doar să percepi ansamblul, iluzia sonoră globală și transformările acesteia la nivelul timbrului. Pentru publicul obișnuit e mai simplu să perceapă și să vibreze la detaliu. Există și un public mai aventuros intelectual care ascultă cu plăcere o muzică a timbrurilor în contină transformare.

A.A.: Toată lumea laudă spectacolele din vestul Europei, Germania, Austria, care se bucură de un public numeros.

L.T.C.: Există o apetență pentru nou mai accentuată în țările vest-europene. Când am studiat în Anglia (1998-1999) am fost uimită să constat că englezii „respirau” natural muzică contemporană și în general fenomenul artistic modern! Era suficient să fie interesant. De exemplu, erau interesați de instalațiile din muzee cu tot felul de lucruri neobișnuite, bizare! La noi... întâi lucrurile astea au fost interzise și când s-a dat drumul s-au făcut excese, mă refer la avangardă în toate formele ei. S-au lovit de un refuz total al publicului, acesta nefiind pregătit.

De pildă, când eram studentă am asistat la un concert în care pianistul a scos un ciocan mare de lemn și a bătut cu el sub pian. Nimeni nu spunea că e bine, că e rău... dar faptul că eram cinci sau zece oameni în sală era destul de elocvent!!!

În occident opera modernă nu a murit! Oamenii se duc la montări spectaculoase de operă sau dans contemporan promovate intens, pentru care se investesc bani mulți! Concertele simfonice includ, uneori, compozitori contemporani

https://biblioteca-digitala.ro

consacrați, despre care se scrie în presă, se cultivă imaginea lor astfel încât publicul devine informat și curios!

A.A.: Cu ce sau cu cine ați rezonat, ca și compozitor, din curentele de secol XX? Vă atrag tehnicile în vreun fel?

L.T.C.: Tehnicile se învață foarte repede dar eu nu am fost niciodată atrasă de vreo tehnică anume. Și, de fapt, nu există tehnică ci mai degrabă stil... iar „stilul este omul". Există anumite realități acustice care rezonează cu anumite realități psihice, emoționale. Vieru spunea că stilul este „ceea ce scrie un compozitor atunci când nu se gândește la stil". Eu mă gândesc cum să aduc într-o formă ideală ceea ce aud în interior. Eu lucrez cu auzul interior și cu afectul, fără inhibiții sau preconcepții.

M-ați întrebat de care compozitori am fost apropiată... Cronologic, prima sonată pentru pian pe care am scris-o la 19 ani are ceva din scriitura enesciană, din complexitatea ei. Ulterior, am fost inspirată de Messiaen, poate și datorită faptului că am cântat mult din lucrările lui, unele în primă audiție românească precum: *Visions de l'Amen* și *Simfonia Turangalîla* pentru pian solo și orchestră mare, cu Filarmonica George Enescu, în 2004. Interpretarea pe scena Ateneului Român a *Simfoniei Turangalîla* sub bagheta dirijorului francez Alain Paris a fost unul din momentele importante din cariera mea solistică. Lucrarea este monumentală, are 10 părți și durează aproximativ 100 de minute.

O puternică influență creatoare a fost tărâmul lui Debussy! Fără să fiu debussistă, nu încetez să apreciez cât de mare și de de novator a fost Debussy! El a schimbat fața lumii muzicale la un moment dat! Boulez a spus că *L'après midi d'un faune* este momentul zero al modernității! În afară de asta, Debussy a schimbat pentru totdeauna sunetul pianului în mentalitatea pianiștilor. La Debussy este o cu totul altă abordare a atacului la pian! Același lucru este valabil și pentru scriitura de orchestră! Este un compozitor uriaș!

Alte influențe stilistice, nu foarte clare dar care intră în alchimia proprie ar fi Sofia Gubaidulina, compozitoare care îmi satisface așteptarea de echilibru între timbralitate și structură. Efectele timbrale sunt, pentru mine, integrate în structură ca o

https://biblioteca-digitala.ro

necesitate inerentă a timbralității... Și mi se pare că la Sofia Gubaidulina găsim această condiție de îngemănare a structurii și a timbralității. Eu îmi doresc, de fapt, poezie, structură și timbralitate. Primează latura poetică, apoi timbralitatea și structura.

A.A.: Deci ordinea ar fi poetica și apoi timbralitatea!

L.T.C.: Da, dar timbrul nu văzut ca fenomen pur acustic ci integrat în poetica muzicală. Hipertimbralismul.

A.A.: La ce lucrați în prezent?

L.T.C.: În afară de cvartetul *Infloribus* cântat de cvartetul *Profil* în cadrul Festivalului Internațional George Enescu (septembrie 2017), am mai avut o primă audiție în toamna trecută, o lucrare amplă prezentată în Festivalul Meridian, un poem pentru două soprane și doi pianiști pe o poezie celebră de Lamartine, *L'Isolement*. De curând am încheiat un trio pentru corn, vioară și pian, o comandă a unui festival din Melbourne, pentru iulie 2018. Lucrarea se numește *Namagiri* (Ramanujan's Goddess). Voi scrie și o nouă piesă pentru pian solo care va fi interpretată în primă audiție la Melbourne Recital Centre (Filarmonica din Melbourne) în august 2018.

A.A.: Cât de important este să poți colabora cu interpreți buni?

L.T.C.: Contează enorm. Este o condiție esențială. De obicei, nu am nicio reacție în cazul unor interpretări mai puțin fericite pentru că muzica trebuie să poată să reziste și să transmită chiar și în aceste condiții. Am colaborat cu ansambluri foarte bune. Atitudinea interpreților e foarte importantă. Am avut un concert cu un trio în Australia, în care violonista era o japoneză a cărei vioară suna ca o flacără! Am avut o experiență foarte frumoasă în primăvara asta cu Filarmonica George Enescu care mi-a interpretat Simfonia *Archimedes.* O lucrare amplă de 40 de minute care a fost cântată și de Orchestra Națională Radio în 2011. Acum a fost o versiune ușor revizuită; am concentrat niște momente dar ea de fapt s-a extins pentru că am adăugat în schimb alte lucruri. Dirijată excepțional de Valentin Doni, Filarmonica George Enescu a oferit interpretări magistrale pot să spun, în ambele concerte (20 și 21 aprilie 2017)!

https://biblioteca-digitala.ro

O amintire frumoasă este interpretarea propriului concert pentru pian nr. 2 *Lebenskraft* (16, 17 iunie 2011) cu Filarmonica George Enescu dirijată de americanul Paul Nadler. Titlul înseamnă *forța vieții*. Am dorit să recuperez energia auftakt-ului – neglijat uneori de muzica contemporană!

A.A.: Ce genuri preferați? Poate muzica de scenă? Muzica cameralĂ?

L.T.C.: Sigur muzica de scenă, operă și balet. Îmi place mult să scriu muzică orchestrală.

A.A.: Dar ați abordat și muzica vocală. Cum se lucrează cu vocea umană?

L.T.C.: Da, pe lângă lieduri am scris și două cantate. Vocea pentru mine este un timbru copleșitor, capabil să transmită direct emoția umană, dacă este folosită în condiții optime! Chopin vorbea de belcanto-ul pianistic! El dorea ca muzica lui pentru pian să fie vocală, pur și simplu pianul (un instrument mecanic) să realizeze acel legato pe care numai vocea îl face în mod natural! Eu am lucrat foarte mult cu cântăreții și știu anumite lucruri de tehnică vocală, ce înseamnă anumite intervale, pasajul, legăturile cu vocalele, unde să le așezi. Nu sunt rețete chiar rigide, e un complex! Vocea e o minune, și dacă acea voce, acel timbru frumos exprimă ceea ce ai scris tu, poți să trăiești momente de împlinire!

A.A.: Vorbiți-ne despre experiența dvs. creatoare și de cercetare științifică din Australia.

L.T.C.: Ce înseamnă colaborarea asta? Într-o universitate (pe model britanic) cercetarea este pe primul plan. Ce reprezintă în Australia cercetare pentru un instrumentist? Înseamnă să facă prime audiții, asta este concepția lor. Am primit foarte multe comenzi de la membrii Universității Monash, Melbourne. Aceștia mi-au cântat lucrările în festivaluri și recitaluri în Australia, China, Indonezia, Tasmania, Hong Kong, Italia, etc.

Cu ei am colaborat și pe plan muzicologic; în 2008 am câștigat un grant de cercetare desfășurat la Monash University, un stagiu postdoctoral numit *Endeavour Award Postdoctoral Research Fellowship.* A fost un concurs de proiecte la nivel mondial finanțat de Guvernul australian, pe toate domeniile, nu

https://biblioteca-digitala.ro

doar pe muzică. Pentru Europa au fost 10 granturi iar eu am luat pe muzică. Tema mea a fost *Cultural junction at the fundamental level of timbre (East and West).* Am căutat esența timbrală a muzicii din cultura estică și vestică. Rezultatele cercetării au fost: un articol intitulat *Spectral Examination of Byzantine Chant Archetype* (publicat în *Journal of ISOCM*-Finland), un trio și o piesă pentru pian. Am colaborat foarte bine cu pianista Tamara Smolyar care mi-a comandat și mi-a cântat multe lucrări. În septembrie 2017, Monash University mi-a acordat, ca semn de recunoaștere a îndelungatei colaborări un titlu și o poziție onorifică de *Adjunct Associate Professor Research.*

A.A.: Cum faceți față și cu activitatea pedagogică pe lângă atâtea preocupări artistice?

L.T.C.: Activitățile se potențează reciproc! La catedră am cursuri interesante. Mă documentez permanent și încerc să le fiu de folos studenților. Este un schimb uman și intelectual, într-adevăr, să interacționezi cu tinerii la momentul lor de început! Este minunat să-i vezi înflorind! Predau compoziție, forme și stilistică. Începând de anul acesta am inițiat un curs de *Stilistică și poetică în muzica modernă și contemporană.* Este pentru studenții de la master - instrumente și canto. Prin cursul de forme de la canto sunt la curent cu noile voci care se afirmă! Activitatea de la catedră mă ajută să-mi orientez și celelalte proiecte!

A.A.: Ce părere aveți despre generațiile de noi compozitori, începând cu studenții și terminând cu tinerii compozitori prezenți acum pe afișele de concert?

L.T.C.: Lucrurile se schimbă rapid și în toate direcțiile! Pe de-o parte, studenții au acces la informație prin tehnologie, pot scrie pe calculator, totul pare că se întâmplă în favoarea lor! Pe de altă parte, simțim că ceva se surpă... și n-aș vrea să elaborăm prea mult! Există, poate, o anxietate existențială, la nivel global, care nu mai lasă răgazul reflecției, tinerii nu mai citesc, totul trebuie să se producă imediat, instantaneu. Dacă ce ți-ai propus nu se produce la un click... atunci, se pare că nu merită efortul!!! Atenția e pulverizată, răbdarea, adâncimea, profunzimea, sunt lucruri, din păcate, îndepărtate.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrurile nu sunt liniare; nu pot spune că totul e în declin. Sunt și lucruri care merg bine. Dacă mă gândesc la nivelul admiterilor la compoziție, putem spune că elevii sunt, poate, mai slabi pregătiți decât în generațiile trecute. Totuși, o dată la câțiva ani, se ridică un talent care are toate șansele – informație, profesori. S-a cultivat o libertate estetică în ultimul timp (și sunt bucuroasă pentru acest lucru). Studenții sunt liberi în opțiunile lor stilistice, nu sunt îngrădiți ori penalizați. Desigur, încercăm să îi deschidem cultural cât mai mult cu putință.

Oricum, nu poți să *predai* compoziție. Predai cum să croiești muzica, predai structura, dar materialul, energia cu care vine materialul, e altceva. Profesorul de compoziție face ca din materialul cu care vine studentul să apară un organism viu, pe cât posibil. Trebuie să te pliezi mereu, să fii deschis, să îi îmbogățești pe studenți cu mijloace și cu moduri de gândire, să îi ajuți cum ar putea să dezvolte, să continue o idee. În alte școli academice din Europa am remarcat că există modele estetice pe care studenții trebuie să le urmeze după paradigma contemporană, desigur, rezultând, după părerea mea, o anumită uniformizare stilistică!

Recunosc o complexitate a realității, o alta decât era în trecut dar nu mă las cuprinsă de vreo nostalgie pentru că acum sunt alte „arderi”. Și chiar dacă pe vremea mea eram șase sau chiar zece pe un loc la admitere (la pian, canto, etc.) trebuia să poți să și absolvi, nu? Acum, concurența este mai scăzută dar și rata de absolvire! Se întâmplă să vină la compoziție absolvenți de liceu teoretic cu firave cunoștințe muzicale! Uneori, tocmai aceștia asimilează cunoașterea muzicală mai bine și merg în direcția bună. Este posibil ca un student venit „din afară” să imagineze ceva ce nu reușește unul care este deja instruit muzical și are reflexe formate! Lucrurile sunt, deci, prea complexe ca să pot fi optimistă sau pesimistă dar sunt bucuroasă că din câteva generații o persoană sau două se afirmă cu putere!

Ce lipsesc sunt liniștea, profunzimea și reflecția.

A.A.: Aceste „ingrediente” vin împreună?

L.T.C.: Sunt mai multe tipuri de personalități muzicale. Unii vin cu aceste ingrediente la bord și se dezvoltă natural. Alții

https://biblioteca-digitala.ro

sunt speculativi, mimează profunzimea sau reflecția, acumulează tot dar nu întotdeauna rezistă în timp. Poate că nici critica muzicală nu mai are acea greutate care să formeze opinii, să decanteze și să ierarhizeze valorile într-un domeniu atât de subiectiv. În occident imaginea este cea mai importantă, creată prin mijloace adecvate media. Din fericire, cei ieșiți din comun sunt promovați intens, devin repere! La noi acest fenomen este mai slab! Suntem, totuși, o societate care își promovează compozitorii și interpreții dar, din nefericire, aceștia rămân cunoscuți doar într-o nișă culturală! Compozitorii reușesc încă să își asculte lucrările cântate de orchestrele simfonice, lucru extrem de important care are rolul să consolideze meseria și reputația. Pentru cei care se ridică acum există ajutor din partea breslei până la un moment dat, dar se întrevede pericolul ca mai târziu să rămână suspendați și descurajați!

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Livia Teodorescu-Ciocănea

Livia Teodorescu-Ciocănea: I work with the inner hearing and with emotions, without inhibitions or prejudice. In fact what I long for in music is poetry, structure and timbralism. The poetic side prevails, followed by timbralism and structure. But I do not think of timbre as of a purely acoustic phenomenon, but as of one that is integrated within musical poetics. I think of *hypertimbralism,* a notion that I have introduced more recently, which refers to the type of music generated and structured by manoeuvring timbres on the sound/noise axis. The works in this category are conceived exclusively through timbre strategy. Timbre is what conveys the message and the content of the work. Certainly, timbres do not stay in their usual sphere, but use an extended vocabulary enlarged through new emission techniques. Hyper means *beyond* in Greek, while Hypertext, in linguistics and informatics, refers to intertextuality, that is, to the fact that the text is not linear, but generates hyperlinks with other texts, much like the online space. I imagine music in which timbres communicate among themselves, thus begetting alchemies, engendering all sorts of combinations and generating phonic phantasms.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

„Kientzy joue Țăranu”[1]

Ștefan Angi

Cunoșteam, încă de la începutul analizei de față, simpatia deosebită a compozitorului Cornel Țăranu pentru timbralitatea instrumentelor de suflat. Am putea cita din cuprinzătorul său repertoriu componistic numeroase creații camerale sau simfonice și solistice destinate acestei familii de instrumente. Eram mai puțin edificat însă în privința argumentelor pentru care locul privilegiat în rândul

---

[1] Date ale CD-ului:

KIENTZY joue ȚĂRANU

1 Diferencias Saxophone baryton & orchestre 15:01

2 Hommage à Bartók Saxophone sopranino & quintette à cordes 9:28

3 Semper idem Saxophone(s) soprano-alto & orchestre 17:01

4 Laudae Saxophone soprano & quatuor à cordes et piano 8:28

ORCHESTRA NAŢIONALĂ RADIO (Bucureşti)

Direction, Horia Andreescu : 1

ENSEMBLE ARS NOVA (Cluj)

Direction, Cornel Ţăranu : 2

ORCHESTRA DE CAMERĂ RADIO (Bucureşti)

Direction, Cristian Brâncuşi : 3

ENSEMBLE PENTRU LOC (Bucureşti)

Direction, Carmen Cârneci: 4

Realisation : Calin Ioachimescu / Daniel Kientzy

Tableaux : Wanda Mihuleac

NMCD 5135 ©Nova Musica, Paris 2017

NOVA MUSICA

9 Bld Mortter 75020, Paris

nova-musica @ w a n a d o o. f r

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentelor aerofone îl ocupă tocmai saxofonul, cu feluritele sale variante. Această „lipsă de edificare” m-a îndemnat la investigarea rolului timbralității saxofonului în creația maestrului.

Am aflat din start că o bună parte a pieselor concertante au caracter evocativ și omagial apelând la meditații, la asocieri de idei și sentimente acompaniatoare, relevante pentru accederea hermeneutică a mesajului memorial transmis.

Cornel Țăranu

Bogăția informației timbrale cu implicații evocative ale saxofonului este întrebuințată de Cornel Țăranu cu o profundă reverență față de valorile proeminente și de creatorii lor recunoscuți pe plan național și universal deopotrivă.

Reținem totodată și cauzele subiective ale acestei preferințe a lui Cornel Țăranu în creațiile sale. Ele se datorează

https://biblioteca-digitala.ro

nemijlocit admirabilei interpretări de către saxofonistul Daniel Kientzy a muzicii contemporane.[1] „In genul simfonic, saxofonul este acceptat cu reticență, dar apreciat în muzica de avangardă contemporană, în acest sens un merit deosebit îl are saxofonistul francez Daniel Kientzy (n. 1952)" – scrie Valeriu Bărbuceanu.[2]

Discografia dumnealui conține o serie de CD - uri consacrate promovării creațiilor contemporane românești.[3] Interpretarea creațiilor lui Țăranu se bazează în plus pe o simpatie cordială reciprocă, despre care maestrul mărturisește: „Colaborarea mea cu Daniel Kientzy a început cu *sempre ostinato* (1986) și a continuat de-a lungul anilor cu lucrări scrise pentru diverse formații: orchestră sau formații camerale, inclusiv cu elemente de muzică electronică (cf. CD *Kientzy interpretează Țăranu*...)… Nu este greu să măsurăm rolul și importanța colaborărilor mele cu Daniel Kientzy și ponderea lor în activitatea mea creatoare, ca și numeroasele concerte pe care el le-a realizat cu ansamblul *Ars Nova* din Cluj, și încă numeroasele lucrări românești scrise pentru el. Pentru toate acestea, i se cuvine adânca noastră recunoștință."[4]

---

[1] Kientzy, Le saxophone selon Berlioz. Label: Nova Musica – NMCD 5126. Format: CD, Album. Country: France. Released: 2012. Genre: Electronic, Classical Style: Contemporary, Musique Concrè. In: https://www.discogs.com/Kientzy-Le-Saxophone-Selon-Berlioz/release/8179019, accesat 09 10 2017, 5:43.

[2] Valeriu Bărbuceanu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura muzicală Grafoart București 2005 p.336.

[3] Creațiile scrise pentru saxofon ale multora dintre compozitorii contemporani au fost interpretate cu multă dăruire și competență de Daniel Kientzy (a se vedea cuprinsul CD-urilor sale dedicate muzicii românești contemporane din care amintim spre exemplu pe: Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Diana Rotaru, Călin Ioachimescu, Bogdan Vodă, Horia Surianu și alții.)

[4] Fragmente din Textul însoțitor al CD-ului, *Kientzy joue Țăranu*, semnat de Cornel Țăranu; NMCD 5135 © Nova Musica Paris 2017 [Traducere: Pavel Pușcaș] A se vedea mai departe prescurtat: CD Text Țăranu Fragmente…

https://biblioteca-digitala.ro

Audiind muzica scrisă de Țăranu pentru saxofon, credem că nu este nimic mai potrivit pentru el decât o astfel de sonoritate multicoloră în omagierea unor valori de excepție din negura timpurilor! Tentația era pe cât de motivată, pe atât de captivantă. Cornel Țăranu a și profitat de ea la modul cel mai inspirat: a compus piese omagiale concertante pentru diferite tipuri de instrumente ale familiei saxofonului. Patru dintre ele au fost cuprinse și pe CD-ul *Kientzy joue Țăranu* care urmează să fie prezentate în rândurile de față:

– *Diferencias* (2010), pentru saxofon bariton și orchestră
– *Omagiu lui Bartok* (1995), pentru saxofon sopranino și corzi
– *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alto) și orchestră
– *Laudae* (2006) pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian

Discursul melodic al procesului evocativ-elogiativ în piesele concertante are o trăsătură improvizatorică, contribuind la revitalizarea generativă a portretului emoțional sau a episodului rememorat; totul pare a fi *in nascendi.* Totodată, melodiile populare instrumentale, în speță cele românești, datorită felului lor ornamental variat, au și ele un caracter spontan, al momentului.

Acest fel de tipuri, mai precis arhetipuri de melodii, reprezintă vectorul compozițiilor muzicale concertante pe care le discutăm. Ele consună cu sensibilizarea mimetică a etosului antic, când grecii, pentru caracterul lor procesual-generativ, le-au denumit melopei.

Reproducem cugetările lui Platon despre caracterul generic-aplicativ al melopeilor: „La fel se petrece lucrul cu ceea ce numim noi ritm, care constă din grabă și zăbavă. El se naște din elemente diferite la început, dar care se armonizează ulterior. Acordul între toate acestea, cum făcea dincolo medicina, îl face aici muzica, insuflându-le atracția și unirea

https://biblioteca-digitala.ro

între ele. Căci ce este muzica? Nimic alta decât știința atracțiilor cu privire la armonie și ritm. Și dacă am căuta mai adânc în însăși *acțiunea de închegare armoniei și ritmului*, nu-i deloc greu să aflăm acolo fibrele iubirii, neputând fi acum vorba de cei doi Eros. Dar *când împrejurarea cere să ne folosim de armonie și ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o creație muzicală (numită invenție muzicală sau melopee)*, fie în executarea corectă a unei melodii și cadențe create de alții – fapt denumit „educație muzicală."[1] [evidențierile cu *italic* – Șt.A.] Concepția lui Aristotel este la fel, marcând chiar mai aplicativ rolul improvizat al melopeii.[2]

În investigările de mai jos vom întrebuința și noi, în locul termenului de *melodie*, pe acela de *melopeea*. Astfel urmez și simbolica muzicii concertant-evocative a compozitorului Țăranu,

---

[1] Platon, *Banchetul*; în Platon, *Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, București, p. 261-263).

[2] Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc grai "împodobit" graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin "osebit după fiecare din părțile ei" că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie şi de muzică.
Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin "grai" înțeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrâurire e toată exterioară (p. 59-60).
Comentariu, D.M. Pippidi, 30 și urm. – Cele trei elemente aici înșirate: elementul scenic (ὁ τής ὄψεως χόσμος), cântul (μελοποιία) și graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziţie cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μύθος), caracterele (ὕφη) şi judecata (διάνοα) pot fi socotite ca "interne": cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie. (p.133) În: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv se comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

reliefând osmoza în mesajul pieselor între clasic (evocat) și modern (evocator).

Saxofonul, ca izvor de timbralitate înnoitoare, s-a născut dintr-o necesitate tehnică. A apărut în istoria orchestrației secolului XIX. „Creatorul lui, Adolf Sax (al cărui nume îl și poartă) a fost preocupat de crearea unei familii de instrumente care, având o sonoritate cu o amplitudine dinamică mare și cu o coloristică corespunzătoare, ar putea corela, în cadrul fanfarelor și orchestrelor simfonice, timbrul firav al oboaielor și clarinetelor cu grupajul timbral plin și pătrunzător al cornilor și cornetelor franceze.”[1]

Daniel Kientzy

Berlioz a caracterizat timbrul saxofonului, evidențiind diversitatea uimitoare a spectrului său coloristic: „Timbrul saxofonului are ceva obositor și dureros în registrul acut, în schimb, în registrul grav sunetele au o grandoare, pe care aș îndrăzni s-o numesc pontificală; în același timp, în comparație cu clarineții, acesta posedă capacitatea de a întări, sau, de a

[1] Siklós Albert, *Hangszerek, hangszínek*, [Instrumente, timbralități] Editura Dr. Vajna és Bokor könyvkiadók Budapest, 1941, pag. 133.

https://biblioteca-digitala.ro

îndulci, înmuia sunetele pe care le produce, în special din zona gravă a ambitusului său creând efecte inedite, proprii saxofonului. Pentru lucrările cu caracter misterios sau cele solemne, consider că saxofonul este, dintre vocile grave, cea mai frumoasă pe care am întâlnit-o până azi. Se poate apropia uneori și de clarinetul bas sau/și chiar de orgă; este acela care ne poate semnaliza anumite ralentări care, în general, nu sunt necesare în afara cazurilor unor tempi rari, largi."[1]

Aprecierile lui Berlioz asupra calităților timbrale ale saxofonului reflectă în bună măsură premisele acustic-estetice ale lui Cornel Țăranu în conceperea artei poetice a muzicii sale concertante de tip liric și epic-dramatic în egală măsură.

*

Diferencias nu reprezintă doar o simplă realitate muzicală, este mai mult, o întâlnire între două perioade istoric-stilistice: barocul spaniol și cea contemporană europeană. Reproduce totodată o întâlnire între două genuri: polifonic și concertistic. Apare, în fine, ca o prezență vie o parafrază asupra creației lui Antonio de Cabezon pe paleta componistică a lui Cornel Țăranu.

Reprezentant de frunte al componisticii barocului spaniol, născut nevăzător, Antonio de Cabezon, clavecinist, organist și compozitor (1510?– 1566), recunoscut în Anglia ca interpret virtuoz la virginal, a compus piesele sale numite Tiento[2] în manieră imitativă cu evidente amprente ale ricercarului renascentist.[3]

---

[1] *Grande Trattoto di instrumentazione e d'orchestrazione moderne* di Ettore Berlioz con Appendice di Ettore Panizza, G. Ricordi & C. 1912, Parte seconda pag.46.

[2] **tiento** (cuv. sp.), piesă de orgă* specifică artei spaniole (sec. 16-18), intermediară între preludiu (**2**) și ricercar*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii*. **T.** au scris sp. Luis Milan (inițial pentru *vihuela**), Antonio de Cabezon, catalanul Joan B. Cabanilles și portughezul Correa de Arauxo.
In: DTM 482.

[3] Cf. *Riemann Musiklexikon* Personenteil A-K; B. Schott's Söhne Mainz, 1959, p.262.

https://biblioteca-digitala.ro

„Invitatul polifonist" este primit de Țăranu pe paleta sa componistică cu eleganță și dragoste, și își găsește locul rezervat în epoca noastră contemporană în cadrul modern al genului concertant.[1] Prezența lui se pare că inversează rolurile dialogului concertant: tutti-ul[2] de acompaniament obligat cedează locul personajului evocat (Tiento), iar saxofonul, solistul concertant, trece discret într-o postură de acompaniator, învăluindu-l cu căldura unor crâmpei melopeice de sorginte

---

[1] **concert** (it. *concerto* ‹ vb. *concertare,* „a fi împreună", „a fi de acord"; fr., engl. *concert;* germ. *Konzert*) **1.** Formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atât lucrări special concepute pentru **c.** (muzică simfonică, de cameră* etc.) cât și lucrări de operă* sau de balet*, însă neînsoțite de joc scenic sau dans.
Forma actuală a **c.** a început să apară relativ târziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip Collegium musicum* și generalizându-se abia în sec. 19 prin înființarea unor asociații permanente, societăți de concerte, filarmonici* și constituirea unor săli destinate execuțiilor muzicale. Concerte**.** publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar și comercial: *Academy of Ancient Music* (1719), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) – toate la Londra, *Tonkünstler-Societät,* Viena (1771), *Société des enfants d'Apollon,* Paris (1784), *Berliner Singakademie,* Berlin (1791). Numai sfârșitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de concert**:** recitalul*, concertul**.** de muzică de cameră, concertul**.** Simfoniv, coral etc., până atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simfonie eliminându-se, de ex., o parte sau două). In: DTM p.110 [Fragment]

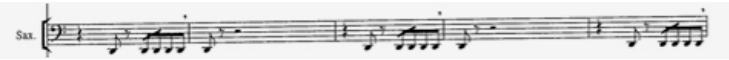
[2] **tutti** (cuv. it. „toți") **1.** Termen care indică totalitatea instrumentelor* dintr-o orchestră* sau a vocilor (**1-2**) dintr-un cor*, cântând împreună; contrar lui *solo** sau soliști*. **2.** Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instrumentală sau vocală în care cântă întreg ansamblul*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso** alternanța părților cântate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino** și, respectiv, **t.** sau *ripieno.* **3.** Expresia tutti este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, când, după studierea unor fragmente pe partide (**1**), cere reluarea cu întregul ansamblu. In: DTM p. 504

https://biblioteca-digitala.ro

populară românească, pe „invitatul” muzicii spaniole revenit din secolul al 17-lea.

Există în acest “ospăț” ceva nostim care te trimite, dincolo de renascentist și baroc, la ospitalitatea clasicismului vienez, aidoma unor momente exotice la Mozart în operele sale, ca ***Răpirea***… sau în concertele lui, ca acela pentru vioară în la major și în altele. Nu reprezintă însă o alteritate, ci doar trecutul nostru înnoit. Nu este „un exotic intrus” ci alter egoul nostru de altă dată. La Țăranu, locul exoticului preia arhetipul organic-autentic aparținând lumii europene de întotdeauna. Ca de obicei, și aici, în conversația muzicală cu invitatul care enumeră cunoștințele comune și pe cei apropiați, iese la iveală rudenia, gradul prim sau secund al acesteia – fapt ce oferă piesei *Diferencias* o plăcută impresie în audierea sa. Autorul scrie: *Diferencias* (2010) este cel de-al treilea concert cu orchestră, după *Mirroirs* (1999) și *Sax-sympho* (Paris 2010). Saxofonul bariton dialoghează uneori cu fragmente-colaj din compozitorul baroc spaniol Antonio de Cabezon, de unde și titlul operei (publicată de editura Kreutzer...).[1]

În cadrul introducerii festive pompoase își face auzită vocea saxofonul solist, printr-un motiv recitativ cu o repetiție obstinată a intervalului prim *Re-Re* în registrul adânc al instrumentului, parcă acceptând atmosfera măreață a evocărilor ce urmează. Caracterul riguros constant al motivului evocă stilul *grandilocuencia* al ritmurilor de dans spaniole .



Diferencias, pag. 3

Apoi participă și el la dialogarea polifonică a nucleelor melopeice dispersate pe vocile structurii, finalizând structura temei întâi:

[1] CD Text Țăranu Fragmente

https://biblioteca-digitala.ro

Diferencias, pag. 4

https://biblioteca-digitala.ro

Trecerea din blocul primei teme, Allegro Moderato, la nou segment Molto Rubato, pe care solistul Kientzy îl redă cu o deosebită autenticitate a doinitului, reprezintă grupajul motivic al temei a doua. Ne aflăm la sfârșitul expoziției unei forme de sonată care continuă apoi cu tratarea alternantă a motivelor tematice expuse.

https://biblioteca-digitala.ro

Diferencias, pag. 16, 17

Procesul discursului muzical, compus din nuclee discontinue ale unor melopei minuscule disociate, este întrerupt

https://biblioteca-digitala.ro

de două ori prin intercalarea a două parafraze – un Tiento și o combinație de Diferencias[1] + tiento – cu funcții de episoade - rondo. Prin ele, forma de sonată a genului *concerto* în care este compusă piesa își capătă conturul unui amplu rondo-sonată deosebit de prielnică pentru redarea confruntării epocilor *baroc – contemporan*. Sensibilizarea muzicală a mesajului evocativ-omagial apare printr-o contiguitate metonimică în juxtapunerea dialogantă a temelor. Grupajul prim al acestora – componentele tutti-ului *ripieno* – învăluie repetitiv lanțul melopeic *concertino* intonat de vocea solo a saxofonului. Spre exemplu, în măsurile 82-87 întâlnim o astfel de metonimie a conversației în fața următorului bloc al structurii cu indicația *Molto rubato* și cu menirea de a expune al doilea grup – tema a II-a – într-o postură privilegiată a saxofonului.

Apariția parafrazelor renascentist - baroce deja semnalate reprezintă referințe directe la creația lui Antonio de Cabezon, drept omagiu adus personalității sale onorate, precum se știe, cu epitetul „Bach cel spaniol". Parafrazele stârnesc trăirea estetică a mirajului în receptarea înnoită a unor frumuseți date uitării. Valoarea sublimă a texturii polifonice, interiorizarea înălțării sufletești, a sentimentului anagogic, precum Dante spunea, acordă celor două blocuri subsumate în structura piesei un plus de forțe artistice, o contribuție esențială la finalizarea mesajului maiestuos imaginativ și evocativ al compoziției.

Ele nu rămân corpuri străine în compoziție, dimpotrivă, sunt primite prin intimitatea unei bucurii a plăcutelor întâlniri mult așteptate. Ființarea lor în contextul piesei este comentată într-un mod al lui „bine ați venit!" mai ales de către saxofonul-concertino cu un ton măgulitor, cu melopei înduioșătoare, spre exemplu cu ocazia apariției primului bloc – Tiento 1 – cu indicația *Andante con moto* (măsurile 177-197):

---

[1] ***diferencia*** (cuv. sp. „variație"), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui șir de variațiuni (**3**) pentru laută*, vihuela*, orgă* sau alte instrumente cu claviatură, compuse pe melodii de largă circulație (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezón și Narvaez. In: DTM 140.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Diferencias pag. 33, 34

Privind retroactiv construirea formală a discursului muzical pus în slujba revitalizării valorilor barocului, observăm că partea antemergătoare a anexării se încheagă într-un bloc unit al temelor inițiale, iar episoadele parafrazelor, ridicându-se și ele, prin repetare, la rang tematic, vor reprezenta un nou bloc tematic, moment componistic prin care fazele structurării generative ale formei amintite între *sonată* și *rondo* se finalizează într-un *rondo-sonată bitematic*. Ceea ce rămâne însă constant este *genul concerto*, cu menire evocativ-

https://biblioteca-digitala.ro

elogiativă. Forma de rondo bitematic primește mai târziu în istoria stilurilor muzicale o misiune în plus, aceea de dramatizare a contrastelor tematice, ce devine dominantă, ca și în cazul de față.

În *Diferencias* a lui Cornel Țăranu, în partea finală, reapar grupajele tematice ale primei părți, antemergătoare anexelor, aducând cu sine conturul unei reprize inverse. Temele se expun într-un strâmt contact „corp la corp", ne conduc prin variate indicații de tempo și character - *Moderato, Andante rubato, Meno mosso* la temele celei dintâi *Allegro Moderato*, reamintind cu o nuanțată gradare „buna reușită a invitației în ospăț" a lui Antonio de Cabezon, marele maestru al barocului spaniol în plenitudinea sa somptuoasă:

https://biblioteca-digitala.ro

Diferencias pag. 74, 75

După prezentarea celui de al doilea bloc „Cabezon” – Diferencias + Tiento 1 – se introduce repriza inversă. Între

https://biblioteca-digitala.ro

grupajele motivice ale temelor I și II, autorul încorporează o cadență, am spune, „acustică boltită” pentru saxofon. Componentele sale, sunete armonice, urcând-coborând parcurg o semisferă a spațiului sonor amintind reverberant atmosfera intonației cântatului la bucium[1].

pp. 70-71

Ca liant între cele două teme, cadența are o semnificație metaforic-simbolică. Ca metaforă ne apropie, prin analogie, de tradițiile străvechi populare pe care s-a construit componenta autohtonă a compoziției muzicale, iar ca simbol sugerează dorul, chemarea după meleaguri uitate ale trecutului muzical european, pentru reiterarea lor.

Prezența sa mijlocitoare motivează forma inversă a reprizei, acordând rolul de încheiere aceleiași prime teme care deschidea cartea sonoră a evenimentelor, justificând indubitabil prin perenitatea sa diriguitoare, de la început și până la sfârșit,

[1] Buciumul este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16) diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemânarea instrumentistului, dar și pe potriva melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuințat altădată și pentru semnalizări militare – bătrânele cronici pomenesc adesea de glasul buciumului**,** care dădea semn de război – actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale (**2**), strâns legate de munca lor de toate zilele: *A oilor, Cînd vin oile la muls, La făcutul caşului, Când coboară oile de la munte* ș.a., dar și diferite „zicăli” în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării, din **b.** se cântă și la înmormântare. V. *Alphorn.* In: DTM p. 70.

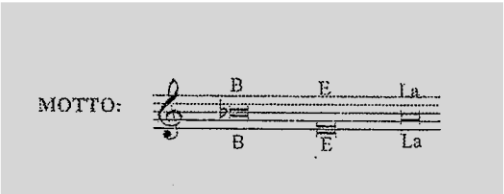
https://biblioteca-digitala.ro

oportunitatea binevenită a întâlnirilor de autentice valori ale diferitelor ținuturi și vremuri mai apropiate și mai îndepărtate.

*

Hommage à Bartók. Dintre muzicile omagiale ale lui Cornel Țăranu concepute pe traiectoria unor evocări particularizate, de la amintirea lui George Enescu până la Sigismund Toduță, nemaivorbind de lumea literaților de la Mihail Eminescu, Lucian Blaga la Nichita Stănescu sau Tristan Tzara, un loc semnificativ îl ocupă compoziția sa *Remembering Bartók.* Autorul acordă o atenție aparte acestei piese, editând-o în repetate variante. Cele mai reprezentative sunt edițiile *Remembering Bartók* I. și II interpretate de către Aurel Marc, oboist de marcă internațională, membru fondator al renumitului Ansamblu *Ars Nova* instituit și condus de maestrul Țăranu. Amintim în aceeași ordine de importanţă *Hommage à Bartók*, interpretată de Daniel Kientzy, interpret excepțional la nivelul tuturor componentelor familiei saxofonului. CD-ul de față ne prezintă tocmai această variantă concepută pentru saxofon sopran și cvintet de coarde.

Ca moto al piesei figurează melograma BÉLA, (prenumele lui Bartók rezultată din transfigurarea muzicală a literelor, întrebuințând, la nevoie, ambele notații uzuale: (si *bemoll*) **b** – **e** (mi) – **la**(a).



Hommage à Bartók, motto

Nucleul sonor al motto-ului apare în mod generativ la construirea melosului pe pagina a 3-a a partiturii, în geneza melopeilor într-un pasaj nonmensural cu indicația Andante:

https://biblioteca-digitala.ro

Hommage à Bartók pag. 3

Tetratonul melogramic BELA are, pe de o parte, rolul constructiv în formarea melosului evocativ prin intervenția sa generativă, pe de alta, alternează cu completarea șirului variațional, cu similitudinea intonației folclorice a grupajelor de variante compuse de autor.

Hommage à Bartók reprezintă o paradigmă evocativ-memorială a creațiilor instrumentale ale maestrului, evidențiindu-se ca una dintre cele mai semnificative compoziții omagiale ale genului prin melopeile sale înduioșătoare, pline de un liric doinit melancolic, cu un rubato deosebit de expresiv, chiar de la începutul compoziției:

Hommage à Bartók pag. 1

Melopeile, în desfășurarea lor ornamentată, alternează cu micro-grupaje jucăușe secvențate descendent, ca metafore la minut ale unor rare clipe de zâmbet – moment aluziv la jocul

https://biblioteca-digitala.ro

vesel al perechilor – *Giucco delle coppie*, partea a II-a – din *Concerto pentru orchestră* de Bartók – ieșit din condeiul lui Cornel Țăranu:

Hommage à Bartók pag. 7

Finalul se inspiră din subsumarea celor două facturi emoționale care acompaniază întreg discursul muzical – doinitul nostalgic și clipele de zâmbet ludice – trecându-le treptat, prin ternari de sunete pocnitoare săltărețe într-un giusto vesel-elogiativ. Reținem că această tehnică deosebit de grăitoare și expresivă va avea un rol hotărâtor și în Finalul compoziției *Laudae*, contribuind acolo la acordarea unui ton general-universal al amintirilor apreciative desfășurate generic-evolutiv pe de-a întregul piesei.

Hommage à Bartók pag. 11

https://biblioteca-digitala.ro

În textul însoțitor al CD-ului, maestrul Țăranu mărturisește, printre altele, despre intențiile sale în întrebuințarea motto-ului: „Numele BELA servește ca o anagramă muzicală de 3 sunete, care sunt permutate, pentru a realiza un limbaj apropiat de muzica românească din Transilvania, atât de dragă lui Bartók."[1]

Una dintre cele mai minunate valori ale tezaurului maramureșean (și nu numai) îndrăgită de Bartók o constituie *hora lungă*, deseori citată și parafrazată în compozițiile sale. În *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, prima parte debutează cu o temă „Hora lungă" pe care muzicologul maghiar László Somfai o caracterizează astfel: „Cum ea prinde viață, la începutul lucrării, dintr-un singur sunet, cum se perindă în jurul unor note principale desemnate, se sfărâmă în micro ornamente și caută o cadență: ea ar putea să exemplifice descrierea bartokiană a structurii *horei lungi* maramureșene".[2]

Frumusețea expresivă a stilemelor *horei lungi*, descrise mai sus, le reîntâlnim de-a lungul discursului piesei *Hommage à Bartók* componistic și evocativ deopotrivă.

*

Semper idem (2015) pentru saxofoane și orchestră este, de asemenea, o lucrare concertantă cu o pronunțată intenție de dialogare. Dialoghează solistul, întrebuințând alternativ sopranul și alto-ul din familia saxofoanelor, printr-o conversație continuă, uneori la distanță, alteori contiguu menită să plasticizeze cât mai nuanțat timbralitatea discursului melodic. Contactul discursiv și permanent al solistului cu ansamblul realizează o dialogare concertantă care, depășind simplul stadiu al unui acompaniament *secco*, participă ca partener egal la expunerea, dezvoltarea și finalizarea mesajului programatic „semper idem"– mereu același. Programul însă, precum rezultă

[1] CD Text Țăranu Fragmente

[2] Citează: Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Eikon, Cluj-Napoca 2003, p.199.

https://biblioteca-digitala.ro

din bogăția de idei și sentimente metaforizate și transmise atât de expresiv pe tot parcursul piesei, întrece cu mult sensul comentat cu umor al maestrului cu ocazia premierei din Cluj, cum că titlul mărturisește doar identitatea permanentă a solistului și a genului preferat maestrului. Desigur, dacă ne referim la conținutul CD-ului pe care îl comentăm, afirmația este la locul ei într-un sens minuscul: maestrul chiar dedică lucrarea solistului Daniel Kientzy, omniprezent în cele patru creații, iar piesa în cauză reprezintă și ea o componentă a șirului pieselor concertante de aici. Perspectivele asociative ale mesajului compoziției depășesc însă cu mult semnificația imediată al lui *mereu* și al lui *același*. Transmiterea și înțelegerea sensului plurivaloric al conținutului de idei și sentimente este, pe de o parte, în legătură cu stilemele *tehnicii perforate*[1] și cu acompaniamentul obligat[2]. Pe de altă parte, cu stilul horit în

---

[1] Tehnica perforată (durchbrochene Arbeit)*[1]* reprezintă, o stilemă compozițională care fracționează motivele melodiei continue pe mai multe instrumente, respectiv pe mai multe voci. Este o sinteză a gândirii homo- și polifonă Apariția ei se leagă organic cu *acompaniamentul obligat* împreună cu care constituie elementul esențial al orchestrației clasicismului vienez. In: Riemann Musiklexikon Sachteil, B. Schott's Söhne Maiz 1967, p. 246

[2] Acompaniamentul obligat (Obligates Akkompagnement) este elaborat de compozitor și a devenit caracteristic în structura creațiilor instrumentale ale clasicismului vienez. A apărut și s-a dezvoltat la sfârșitul epocii *basso continuo,* în perioada în care au început să se elaboreze știmele acompaniatoare.

Astfel a contribuit la compunerea într-un mod mai bogat a vocilor din registrul mediu și a dizolvat separarea riguroasă a vocilor melodiei și ale celor de acompaniament: fiecare voce și fiecare fragment al expunerii acestora a devenit parte obligatorie a structurii muzicale, respectiv componenta tematică necondiționată a acesteia (și în sensul tehnicii perforate) A apărut definitiv în jurul anilor 1780 (în cvartetele lui Haydn și Mozart) și a rămas drept criteriu compozițional în secolul XIX, până când tendințele muzicii noi moderne nu au pus sub semnul întrebării semnificația și existența conceptului de acompaniament promovând echivalența deplină a structurării tuturor vocilor și compartimentelor. In: Riemann Op. Cit. p.645

https://biblioteca-digitala.ro

grumaz, ornamentele sughițate, *cvasi-hoquetus*[1] ale acestuia. Printr-o tehnică de trecere subită în sfera armonicelor[2], ne aduc aminte și de cântatul la bucium. Ne cuprinde duioșia cântecului lung maramureșean cu echivalențele sale intonaționale populare, jodlerul[3] din Austria, Germania și Elveția.

---

1 **hoquetus ([h]ochetus; [h]oketus)** (cuv. latinizat din fr. veche: hoquet sau hocquet „sughiț" ‹ probabil din arab. al-qat; germ. Hoket; engl. hocket; it. ochetto) **1.** Tehnică de compoziție cultivată cu precădere în Franța, Italia și Anglia în perioda polifoniei* vocale a ev. med. timpuriu, constând în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă truncatio vocis) și repartizarea acestora la două voci (**2**). **2.** Vocile angrenate în **h.** pot coexista cu una-două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (v. exemplele, preluate din Enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sunt clausulae (**2**)-le la două voci și organum*-urile la trei voci ale compozitorilor școlii de la Notre-Dame (sec. 12-13; v. Ars Antiqua). Tehnica **h.** se consolidează și generalizează în sec. 13-14, când este preluată în motete* – în special în secțiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry, G. de Machaut) – și apoi în muzica instr. Începând din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalități componistice mai complexe. **2.** Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica **h. (1),** specie tipică pentru sec. 13; în: DTM p. 230

2 überblasen ottavizzare, quinteggiare: Overblowing (engl.); Überblasen (grem.) reprezintă modul de intonare a sunetului la instrumente de suflat realizat printr-o comprimare mai gradată a aerului sau cu o strângere mai încordată a buzelor. In: Riemann Op. Cit. p.1005 La instrumente de suflat se obțin sunete asemănătoare flageoletului, prin sporirea presiunii în coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit (germ. Überblasen); sunt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima*). Fl. obține, de ex., mai multe dintre armonicele superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). V. Blasquinte. Sin.: alliquote (1). 2. Flaut drept*. 3. Mic registru (II, 1) de orgă* (2' și 1'). (G.M.; D.P) In: *Dicționar de termei muzicali*, Ed. științifică și encicl. Buc. 1984, p. 183

3 JODEL s. n. fel de a cânta specific muntenilor din Tirol, constând într-o vocalizare care trece fără tranziție de la vocea normală la falset, [pron. iodler. I cf. fr. jodler, germ. jodeln]. JODLER s. n. invar, cântec popular al locuitorilor din Alpi, în special al tirolezilor. În: Florin Marcu – Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei București 1978, 606

https://biblioteca-digitala.ro

Pe piedestalul acestor evocări structurează Cornel Țăranu piesa într-o amplă formă de sonată.

Semper idem.
Măsurile incipiente ale grupajului primei teme, pag. 1

Nucleele ciorchinelor primei teme, melopei încărcate cu un dramatism crescând, sunt confruntate atenuant cu motivele mozaicate ale temei a doua, în episodul *Lento* reușind să

https://biblioteca-digitala.ro

echilibreze climatul afectiv al expoziției și totodată să provoace la aventură blocurile motivice în centrul de travaliu al sonatei.

Intrările și reintrările temelor reprezintă momente esențializate ale procesului discursiv. De pildă, prima apariție a celei de a doua teme este precedată de tremoloul percuțiilor:

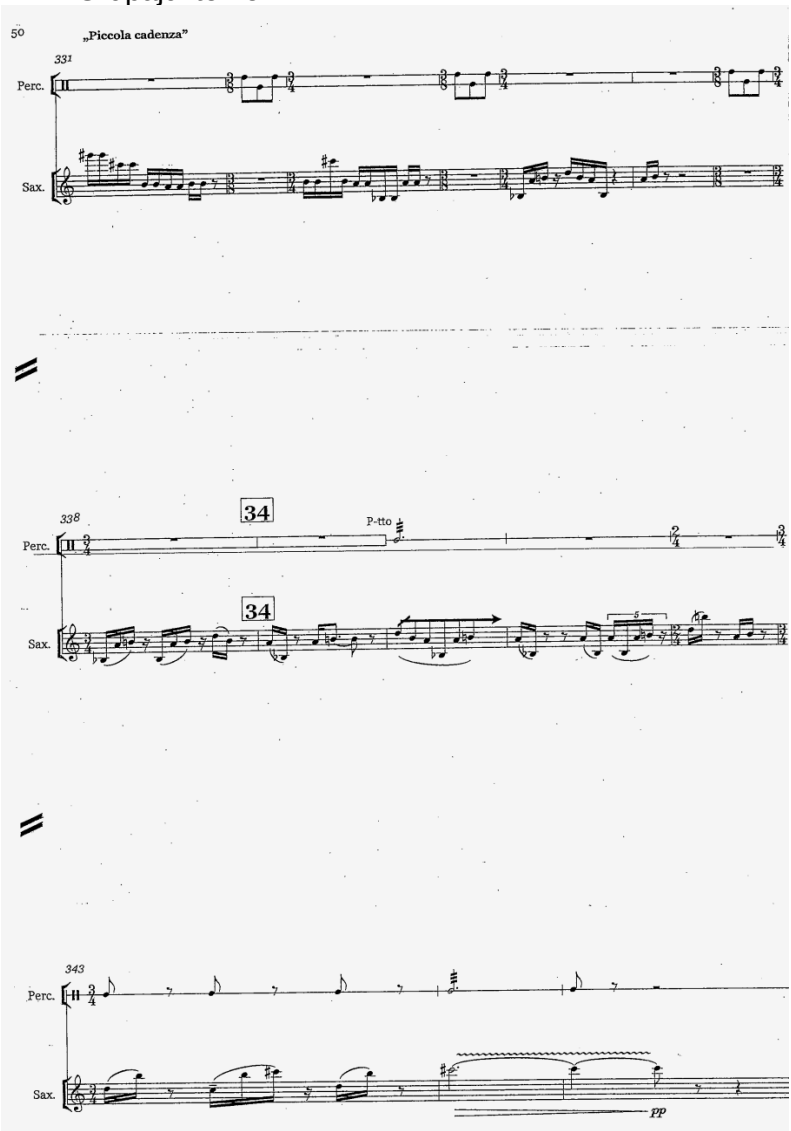
https://biblioteca-digitala.ro

Semper idem.
Introducerea grupajului motivic al celei de a doua teme, epizodul Lentopag, 13-14

https://biblioteca-digitala.ro

În repriza inversă, re-expunerea ambelor teme sunt introduse de câte o cadență mică a solistului.

Grupajul temei II:



https://biblioteca-digitala.ro

Semper idem.
Cadența mică pregătitoare a reprizei inverse și intrarea grupajului temei a doua, pag. 50-51

Grupajul Temei I:

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Semper idem. Cvasi cadență minusculă introductivă a reapariției primei teme din urmă pag. 62-63

Dacă luăm în considerare omniprezența acordurilor sacadate care întretaie în felii melopeice continuumul discursului melodic, observăm că plutește asupra mesajului liric-dramatic inițial o metasemnificație, o plusvaloare a unui memento amenințător întruchipat în metafore biciuitoare

https://biblioteca-digitala.ro

repetitive. Autorul îmbogățește sensul tehnicii perforate. Compunerea fragmentată și disociată a nucleelor motivice pe mai multe voci urmează să mai fie și „perforate" cu verticalitatea tăioasă a acordurilor menționate. Am ajuns la înțelegerea sensului profund al alegoriei „semper idem". În adevăr, sensul dezvăluit este sisific.[1] Amintește de Sisif, eroul mitologiei antice grecești, dar este mai mult decât „simbolul zadarnicei înverșunări a omului împotriva propriului destin."[2]. Nu un Sisif al zădărniciei tragice, ci unul transfigurat, în imperativul veghii, în nevoia permanentizării atenției la memento, la obligativitatea consimțită a serviciului și ofrandei. Din culisele absurdului zadarnic iese la iveală evidența posibilului.

Evidența unui posibil năzuit al eternității. Iată, ocrotirea dorului infinit ascuns în culisele tainice ale mesajului *Semper Idem*. Mahler a exprimat și el nostalgia umană după eternitate: „Dar toată dorința este veșnicia /Veșnicia profundă și adâncă"[3] Poetul maghiar Babits Mihály, în poemul său *Întrebare de seară*, cugetând asupra menirii frumuseților lumii, „rolul de ziler" al Soarelui, îl definește prin metafora *piatra arzând sisifică.* O splendidă transcendere mitic-poetică a eternității lumii în alternanța fără sfârșit a zilelor cu nopțile.

Întorcându-ne din călătoriile nostalgice ale legendelor arhetipale care inițiază jelania doinită a năzuinței, *Immer semper* a lui Cornel Țăranu ne îndeamnă la reamintirea gândirii

---

[1] Mitul lui Sisif: :…„Deși a triumfat de două ori asupra morții, în cele din urmă Sisif n-a mai putut împiedica soarta: a murit și el, bătrân, slăbit de ani și incapabil să mai opună rezistență Morții, căreia, vlăguit, i-a cedat, în Hades a primit o pedeapsă devenită proverbială: doar cu ajutorul mâinilor și picioarelor trebuia să împingă un bolovan până în vârful unui munte; dar, de fiecare dată când mai avea puțin până în vârf, pietroiul îi scăpa, rostogolindu-se la vale și obligându-l să ia de la capăt veșnica trudă, simbol al zadarnicei înverșunări a omului împotriva propriului destin." Fragment. În: Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Polirom, Iași, 2003, p. 774.

[2] Idem, în continuare, p. 774.

[3] Ultimele fraze ale solului altistei din partea a IV-a a *Simfoniei a III-a* de Gustav Mahler: Doch alle Lust will Ewigkeit / Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Parmenide din antichitatea grecească prin care putem dezvălui ființarea tainică a motto-ul străvechi de *mereu același*. Aflăm că taina se ascunde între două ipostaze ale unui și aceluiași gând sau sentiment în geneza sa: ca identitate și diversitate. Eleații ne atenționau deja de permanenta lor întrepătrundere, de la repetitivitate la multiplicitate.

Miza a constat în căutarea armoniei, a *müszike* pe care a rememorat-o și Goethe *despre sunete ca diversitate și armonia ca unitate*. În aforismul său de neuitat despre Orfeu cântând, scrie: „Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a așezat cuminte în partea cea mai potrivită și, prin sunetele însuflețitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piață spațioasă. Înduioșate de sunetele când puternice și poruncitoare, când dulci și ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriașe, luând, în vreme ce dansau însuflețite, forme artistic-meșteșugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice și ziduri de toată frumusețea. Și tot astfel se alăturară uliță cu uliță, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”[1]

Semper idem reprezintă, de asemenea, dar de pe piedestalul climatului afectiv contemporan, o reușită a împăcării contrariilor lui unu în diversitate care, supralicitând-o, i-a păstrat identitatea prin repetitivitate.

„*Semper idem* (2015) pentru saxofoane (soprano și alto) și orchestră, dezvoltă o amplă formă de sonată, în care instrumentele soliste dialoghează, uneori într-o manieră cantabilă, alteori cu *gesturi incisive*, cu o orchestră de dimensiune medie. Scurta cadență face apel și la vocea solistului ce se adaugă jocului său instrumental. O repriză inversă se va încheia cu tema principală, având ca suport bicordia inițială și sunete de tobă lovită cu un maracas. Este deja a patra lucrare concertantă.”[2]

*

[1] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, 1972, pp. 205-207.
[2] CD Text Țăranu Fragmente.

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa intitulată *Laudae* de Cornel Țăranu este compusă pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian. În structurarea sa melopeică, decupează din universul sonor porțiuni mozaicate menite să dea glas evocator unui lirism nostalgic care amintește ceva. Melopeile, gata pentru aventura înaintării, își cuceresc punct cu punct micile porțiuni spațio-temporale, oferind rând pe rând esențe punctiforme variantelor cuprinse în ele. Unele dintre acestea se opresc instantaneu și, repetându-se, evidențiază în mod privilegiat climatul afectiv al mesajului-laude mascat în alegoriile secvenţate ale piesei.

Vectorul înaintării componentelor mozaicului alegoric se dublează aparent într-un du-te-vino în audiție: sensul inițial al actului demiurgic va fi conceput ca rezultantă anticipată a figurilor melopeice *pars pro toto* care, urmărindu-le, continuă practic finalizarea lor.

Autorul, nedivulgând nimic altceva asupra mesajului decât tainicul titlu *Laudae* care stă în fața compoziției, lasă destăinuirea ei la discreția hermeneutică a auditorilor. Astfel, „această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie", precum Hegel spunea[1], se va încărca de către auditori cu idei și sentimente asociate din reprezentările lor pe axa paradigmatică a structurii formei interne, asocieri programatice aposteriori pentru dezlegarea enigmei. Cu alte cuvinte, curiozitatea pentru dezlegarea enigmei îi va conduce la concretizarea cu amintiri, imagini și sentimente a prezumpției că asistă la o laudă sobră despre un măreț sau o măreție imaginară evocată din negura timpurilor uitate.

---

[1]…„tonurile răsună numai în străfundul sufletului, a cărui subiectivitate ideală este cuprinsă și pusă in mișcare.
Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are și ea un conținut, dar nu în sensul artelor plastice și nici în acela al poeziei, căci ceea ce-i lipsește este tocmai concretizarea ei în exterior in figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare, reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor și concepțiilor spirituale." În: Hegel, Prelegeri de estetică, vol. II., Editura Academiei, București, 1966, pag 288.

https://biblioteca-digitala.ro

Din paravanul sonor al norilor de tifon iese la suprafață din când în când partea de ansamblu-tutti acompaniator – pianul și cvartetul de coarde – și-și abrogă dreptul la o conversație cu saxofonul solist, lărgind monologul lui liric la o dialogare dramatizantă.

Lansarea discursului melodic este preîntâmpinat printr-un subit și hotărât pasaj-signal descendent în acompaniament, enumerând sunetele componente ale melopeii principale. Înaintea expunerii sale, sunetele componente se disociază în compartimentul solistic. Din independența lor relativă se desprind sunetele-pilon – si-do fa#, si*b* – ale expresiei și, tatonând granițele câmpului sonor, oferă teren de manifestare mesajului preconizat. Saxofonul trece apoi la expunerea treptată a nucleelor melopeii principale, generatoare a șirului de variațiuni minuscule viitoare ale unor comparații a semnificației inițiale.

În geneza și desfășurarea șirului de comparații melopeice se conturează voalat – de la asemănare la deosebire – conceperea tematică a discursului în grupaje mici, sugerând cvasi-expoziția – temele I și II, mai apoi, precum declară autorul, „schița unei eventuale forme de sonată”,[1] să adăugăm, cu repriză inversă.

După introducerea-semnal, în postura unui cap de cometă, urmează prezentarea cozii cometei, șirul unor mini grupaje melopeice succesive care prin repetitivitatea lor încarcă spațiul destinat primului segment al temei I:

Laudae pag.1 rândul 1

[1] Țăranu CD text.

https://biblioteca-digitala.ro

Continuitatea lor este întreruptă de episodul *Calmo* care, fără pretenția de a concura cu antecedentele sub forma temei secunde, îmbogățește cu alte nuanțe mai gingașe, figurate, lanțul evenimentelor.

Laudae pag. 2 rândul 1

Abia în pagina a 3-a a partiturii, cu indicația *Molto Andante*, putem semnala apariția temei a doua. În păstrarea fidelității rudeniei cu structura primului grupaj tematic, ea reprezintă oglinda recurentă a componentelor ascendente-descendente (*Hypotyposis*[1]) a primei teme așezate pe o

[1] Figură retorică barocă „**Hypotyposis:** în limba greacă = zugrăvire, plasticizare, înfățișare, prezentare. Burmeister denumește cu acest termen plasticizarea muzicală în creații vocale a textului, practicată începând cu sec.16., - prin care "se vede animat ceea ce este ascuns în text" arată el. Termenul în sens aplicativ este întrebuințat de Burmeister prima dată cu ocazia prezentării (adică descrierii) retorice a **Erotematei** lui L. Lossius, în 1544.[1] Tot Burmeiter afirmă că "hypotyposis este cel mai des întrebuințat element decorativ la cei mai de seamă maeștri." În conformitate cu aceste definiri hypotyposis reprezintă o noțiune de sistematizare care cuprinde o serie de procedee menite să plasticizeze și să demonstreze conținutul rațional și emoțional al cuvintelor potrivit sensului figurilor retorice din **musica poetica**. Esența hypotyposis-ului constă în concepția după care componentele expresive ale muzicii - mișcarea, registrul, procesul modulatorii etc. - sunt plăsmuite în mod analog cu conținutul textului - de ex. bucuria, durerea, suspinul, tăcerea la cuvintele apă, șarpe, tobe, trompete. "Bucuria plină trebuie redată cu bucurie, tristețea, în mod trist, sprintenul, în mod sprinten, încetul, în mod încet" - arată Chr. Bernhardt. În: *Riemann Sachteil*, 1967, p.386.

https://biblioteca-digitala.ro

traiectorie boltită, culminând la vârf prin fermata sunetului ei superior:

Laudae pag. 3. Rândul 3

Urmează apoi, în ipostaza travaliului alungit, enumerarea miniaturilor melopeice menite să îndrume auditorul, la amintirile sale legate de muzica noastră populară, ca izvoare ale compozitiei.

Episoadele caracteristice ale piesei, popasurile *Libero*, se intercalează, mai ales în cursul părții de tratare, în cursivitatea comparată a nucleelor de melopei și, oprindu-le instantaneu, reflectă naturalețea generică a șirului *non finito* de comparații între ele. Comparațiile nu pot fi asemuite însă cu structura pasacaliei sau ciaconei baroce, nici cu laudes-ul imnic al oficiilor gregoriene, fiind mai mult în rudenie cu epicul narativ al unor cântece legendare, de vitejie ale trecutului istoric, în balade populare românești „gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avându-și originea într-un trecut îndepărtat.”[1] Sunt ecouri răsunătoare ale muzicii populare românești, izvor nesecat din care compozitorul și-a sustras seva inspirației.

Autorul scrie: „*Laudae* (2006), în care saxofonul sopran are un rol preponderent, conține și suportul corzilor, de tip *ison*, sunete-pedală specifice muzicii românești, dar fără a avea aici veleități tematice. Scriitura de tip *libero*, fără măsură, conține astfel momente repetitive, aleatorii, dar și o tipologie bitematică,

[1] *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Ştiințifică și Enciclopedică, București 1984, p.50.

https://biblioteca-digitala.ro

aluzie la schița unei eventuale formă de sonată."[1] Rolul preponderent al saxofonului sopran constă în primul rând din evocarea intonațiilor populare românești, sunetele fundamentale de reper ale discursului melodic din *Laudae* amintesc de semnalele buciumului, iar melopeile sale evocă mirajul liric al doinitului în intonația horelor lungi maramureșene.

Acest tezaur minunat al folclorului românesc l-a inspirat, printre alții, pe György Ligeti în partea I a *Sonatei sale pentru violă solo.* „Partea I, *Hora lungă* – scria în prezentarea piesei – evocă spiritul muzicii populare românești, care, împreună cu muzica populară maghiară și țigănească mi-a făcut o profundă impresie în copilăria mea, în Ardeal. Nu am compus însă muzică populară și nu am folosit nici citate de muzica populară; muzica aceasta apare mai mult ca o referință. Hora lungă înseamnă dans încet; în tradiția românească însă (în zona cea mai nordică a țării, în Maramureș și în lanțul Carpaților) nu semnifică dans, ci cântece populare nostalgice și melancolice cântate cu ornamentică bogată. Arată o asemănare remarcabilă cu „cante jondo" andaluzian și muzicile populare din Radjastan. Este greu de decis că toate acestea sunt în legătură cu migrarea țiganilor sau că este vorba mai de grabă de o melodică tradițională diatonică comună a indoeuropenilor. Partea trebuie cântată pe coarda Do, în ea întrebuințez intervale naturale (terța mare curată, septima mică curată, până și pe cel de-al unsprezecelea sunet armonic)."[2]

La fel, și în piesa Laudae își face simțită prezența intonația înduioșătoare, nostalgică și melancolică a cântecelor populare cântate cu ornamentică bogată, aducând atmosfera unor hore lungi maramureșene, fără a se recurge la imitații concrete.

---

[1] Țăranu, CD text.

[2] Ligeti György *Válogatott írásai*, (Scrieri alese) Ed. Rózsavölgy és Társa Budapest, 2010, 444 În original: a sevedea textul însoțitor în limba germană compus în martie 1994 pentru premiera absolută a piesei la 23 aprilie 1994 Gütersloh. Prima apariție în *Caietul de program* al festivalului „Gütersloh '94: Musikfest György Ligeti" pp., 20-23, iar apoi în *Gesammelte Schriften*II, 2007, p. 308-310.

https://biblioteca-digitala.ro

În primul *Libero* de pe pag. 6 reapar conturile grupajului tematic II, semnalând începutul reprizei inverse.

Laudae pag. 6. rândul 1

Tema a doua va conduce direct la re-expunerea primei teme:

Laudae pag. 6. rândurile 2-3

iar repetarea obsedant-vertiginoasă a capului temei va servi într-un giusto final la încheierea compoziției:

https://biblioteca-digitala.ro

Laudae pag. 7. rândurile 1-2

Traiectoria sonoră nonmensurală a discursului rămâne constantă pe toata durata piesei, susținând intonația laudativă a mesajului într-un mod când mai liric când mai descriptiv. În final, devine chiar dramatic. Grupajul motivic al primei teme în cvasi-repriză își ia avânt triumfal, acordând metaforic onoruri și prețuire conținutului alegoric al compoziției care ocupă astfel locul binemeritat de încheiere a tetralogiei imprimate pe CD-ul cu emblemă, *Kientzy joue Țăranu.*

*

Concerti grossi de altă dată sunt aduse la zi de către Cornel Țăranu, și, în compania lui Daniel Kientzy, crează, în sensul cel mai nobil al cuvântului, găselnițe componistice pentru sensibilizarea estetică a mesajului pieselor sale. Structura concertoului apare la el ca adecvată premisă în transformarea genuină a mesajului liric-doinit într-un dramatic-epic. Monologul inițial al expunerii solistice trece în dialoguri variate ale solistului cu ansamblul. Genul sonatelor solo cedează locul concertelor grossi. Maestrul Țăranu își îmbogățește creația cu noi trăsături emoționale ale evocării

https://biblioteca-digitala.ro

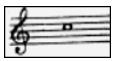
descriptive și elogierii dramatice printr-un responsorial concertant de la solist la ansamblu și invers. Drumul parcurs poate fi urmărit edificator în evoluția genuină a compoziției omagiale *Bartók*. Prima variantă reprezintă genul solo instrumental cu un pronunțat caracter liric interiorizat, compus pentru oboi, în care acompaniamentul pianului apare doar cu rol de *ad libitum*. Varianta de față concepută concertistic pentru saxofon și acompaniament – cvintet de coarde – devine descriptiv-evocativ cu accente dramatice de omagiere.

La finalizarea acestei metamorfoze în genuri diferite a mesajului, a contribuit expresiv și deosebit de pasional mirajul paletei multicolore a timbralității saxofonului pe care compozitorul Țăranu a utilizat-o cu excepționale efecte și pe care a reușit să o pună în practică prin splendida sa execuție, interpretul Kientzy.

Genul, ca și de această dată, a reprezentat pe tot parcursul istoriei stilurilor muzicale leagănul formei generate. Însă forma de-a gata transcende imanența genului care a generat-o, năzărind perspectivele unor mesaje noi la orizont, conturându-se promițător în noi compoziții viitoare.

Ca „drojdie” a efervescenței acestor creații concertante rolul inovator l-a jucat, înainte de toate, expresivitatea specifică a saxofonului. Despre aprecierea timbralității sale am citat la începutul analizei noastre din *Tratatul de orchestrație* al lui Berlioz.[1] Redăm în final caracterizările despre aceeași coloristică, elaborate de Casella și Mortari:

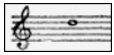
„Saxofonul are un sunet pătrunzător, puțin voalat, și o ușoară tentă de senzualitate ce îl apropie de timbrul insinuant al primei coarde a violoncelului. Sonoritatea instrumentului este deosebit de intensă in *forte,* ajungând la o putere care îi permite să echilibreze sonoritatea cornului, iar în *piano* creează o impresie de langoare maladivă. (…) Registrul grav este cel mai sonor; este intens, deschis, bogat și cu un sunet natural, adică necorectat prin nici un artificiu de emisiune. Nota



[1] A se vedea mențiunea in textul de față.

https://biblioteca-digitala.ro

este întrucâtva afonă. De la



în sus sunetul devine mai catifelat, mai intim, aproape înăbușit. Pe măsură ce urcăm în registrul acut, sunetul devine tot mai mic, își pierde consistența și-și schimbă timbrul. Totuși în urma recentelor perfecționări mecanice concepute de constructorul francez Henri Selmer, registrul acut a câștigat mult în ceea ce privește omogenitatea sunetului.

Sunetul saxofonului are tendința să devină aspru, metalic, nazal, iar intonația nu este totdeauna sigură; de aceea, cu toate că emisiunea sunetului la acest instrument este relativ ușoară, saxofonistul trebuie să facă eforturi speciale pentru a obține un timbru frumos și dulce.

În orchestră se folosesc în mod obișnuit saxofoanele soprano, alto și tenor (Ravel utilizează în *Bolero* și saxofonul sopranino)."[1]

Confruntând aprecierile celor două tratate, Hector Berlioz și Casella-Mortari[2], aflate la o distanță de un secol, constatăm că forța novatoare a saxofonului, deși cu rare prezențe, mai ales în muzica simfonică, sau tocmai din cauza acestor prezențe rare, și-a păstrat prospețimea și îndemnul la formarea adecvată a mesajului nou adresat lumii contemporane de pe orizonturile climatului afectiv în cavalcada multicoloră a saxofonului.

Piesele cuprinse pe CD sunt mărturie a stăpânirii creatoare a timbralității saxofonului de către compozitorul Țăranu, chiar peste prevederile observațiilor citate mai sus. Spre exemplu, în folosirea altor variante de saxofon față de cele amintite: sopranino în *Hommage à Bartó*k, bariton în *Diferencias,* nemaivorbind de utilizările ingenioase ale unor tehnici ca *staccato, bisbigliando (șoptind), „multi" (*flageolet*)* mormorando *(*murmurând*), slap (*lovire*),* alternarea variantelor

---

1 Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura muzicală București, 1965, p. 147-148.

2 Anii lor de apariție: la Hector Berlioz, Traîté d'instrumentation et d'orchestration modèrnes, apărut la Paris, în **1844**. La Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *La tecnica dell' oechestra contemporanea*, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

de saxofoane în funcție de registre sau de diferite cerințe timbrale, și multe altele.

Regia discografică a CD-ului nu respectă ordinea cronologică a pieselor: *Hommage à Bartó*k (1995), pentru saxofon sopranino și corzi; *Laudae* (2006) pentru saxofon sopran, cvartet de coarede și pian), *Diferencias* pentru saxofon bariton și orchestră; *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alto) și orchestră.

Ordinea pe CD asigură din punct de vedere al proporțiilor o echilibrare a duratelor: o lucrare mai lungă este urmată de alta mai scurtă[1]. Crează apoi o dublă paralelă, învăluitoare, aidoma poziționării clasice a cornilor în orchestra simfonică 1 - 3; 2 – 4: *Diferencias* (2010), *Hommage à Bartók* (1995), *Semper Idem* (2015), *Laudae* (2006).

Există ceva simbolic impresionant în această reașezare: o stăruință liber consimțită în „aducerea acasă" a mesajelor concertante evocative și/sau elogiative din câte o călătorie aventuroasă întreprinsă în ținuturile istoriei universale poposind vremelnic prin meleagurile creațiilor *Diferencias* și *Semper Idem* ca apoi, „ajungând acasă", în *Hommage à Bartók* și *Laudae*, Cornel Țăranu să confirme, învăluit fiind de intimitatea liniștitoare a ethosului autohton arhetipal, justețea și îndreptățirea dialogurilor cu alter egoul nostru din trecutul apropiat și îndepărtat deopotrivă.

Cluj, 13 septembrie 2017

[1] *Diferencias*, 15'08; *Hommage à Bartók*: 9'28; *Semper idem*: 17'01; *Laudae*: 9'28.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Ștefan Angi

„Kientzy joue Țăranu”

In Cornel Țăranu’s oeuvre, the privileged place among wind instruments goes to the saxophone in its various variants. This preference is due to his admirable collaboration with saxophonist Daniel Kientzy, based on mutual appreciation, about which the composer confesses: “My collaboration with Daniel Kientzy started with *sempre ostinato* (1986) and continued over the years with works written for various ensembles: orchestra or chamber ensembles, including electronic music elements (see CD *Kientzy joue Țăranu*...) It is not difficult to weigh the role and importance of my collaborations with Daniel Kientzy and their extent in my creative activity, or to count the numerous concerts that he has performed with the *Ars Nova* Ensemble from Cluj and the even more numerous Romanian works written for him. For all this he deserves our deep gratitude.”

Cornel Țăranu has composed concertante works dedicated to the various types of instruments in the saxophone family. Four of them have been recorded on the *Kientzy joue Țăranu* CD and are presented in this study:

– *Diferencias* (2010) for baritone saxophone and orchestra

– *Omagiu lui Bartók* [*Homage to Bartók*] (1995) for sopranino saxophone and strings

– *Semper idem* (2015) for soprano and alto saxophones and orchestra

– *Laudae* (2006) for soprano saxophone, string quartet and piano

https://biblioteca-digitala.ro

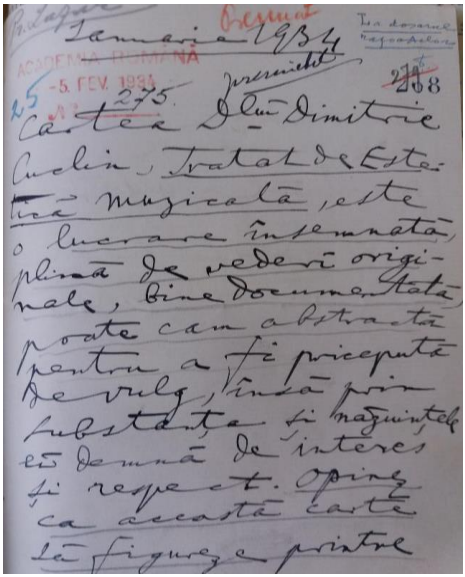
STUDII

Activitatea de academician a lui George Enescu (II)

Vasile Vasile

(continuare din Revista Muzica nr. 4 / 2018)

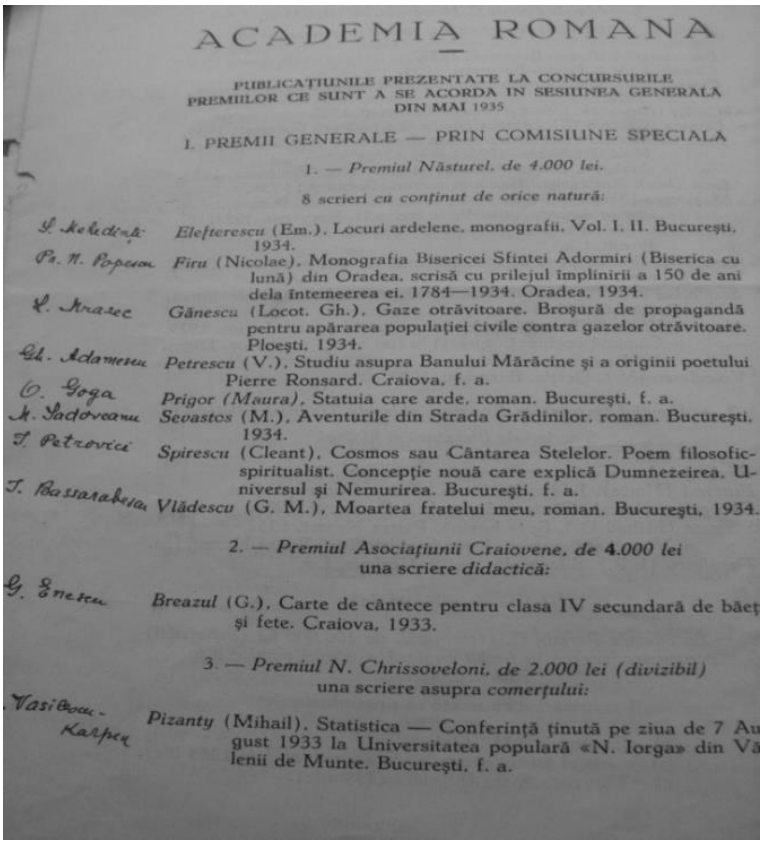
În anul 1934 academicianul George Enescu recomanda pentru acordarea premiului *Gheorghe Lazăr* cărții lui **Cuclin** - *Tratat de estetică muzicală,* tipărită în 1933 și apreciată ca „o lucrare însemnată, plină de vederi originale, bine documentată, poate cam abstractă pentru a fi pricepută de vulg, însă prin substanța și năzuințele ei demne de interes și respect”.



Referatul olograf pentru premierea de către Academia Română a lucrării lui Dimitrie Cuclin, datat ianuarie 1934 – Arhiva Academiei Române - Dosar A – 3 – 1934, f. 268

https://biblioteca-digitala.ro

În aprilie 1935 susținea prin referatul său premierea *Cărții de cântece* a lui **George Breazul.**



ACADEMIA ROMANA

PUBLICAȚIUNILE PREZENTATE LA CONCURSURILE PREMIILOR CE SUNT A SE ACORDA IN SESIUNEA GENERALĂ DIN MAI 1935

I. PREMII GENERALE — PRIN COMISIUNE SPECIALĂ

1. — *Premiul Năsturel, de 4.000 lei.*

8 scrieri *cu conținut de orice natură:*

Elefterescu (Em.), Locuri ardelene, monografii. Vol. I. II. București, 1934.

Firu (Nicolae), Monografia Bisericei Sfintei Adormiri (Biserica cu lună) din Oradea, scrisă cu prilejul împlinirii a 150 de ani dela întemeerea ei. 1784—1934. Oradea, 1934.

Gănescu (Locot. Gh.), Gaze otrăvitoare. Broșură de propagandă pentru apărarea populației civile contra gazelor otrăvitoare. Ploești, 1934.

Petrescu (V.), Studiu asupra Banului Mărăcine și a originii poetului Pierre Ronsard. Craiova, f. a.

Prigor (Maura), Statuia care arde, roman. București, f. a.

Sevastos (M.), Aventurile din Strada Grădinilor, roman. București, 1934.

Spirescu (Cleant), Cosmos sau Cântarea Stelelor. Poem filosofic-spiritualist. Concepție nouă care explică Dumnezeirea, Universul și Nemurirea. București, f. a.

Vlădescu (G. M.), Moartea fratelui meu, roman. București, 1934.

2. — *Premiul Asociațiunii Craiovene, de 4.000 lei* una scriere *didactică:*

Breazul (G.), Carte de cântece pentru clasa IV secundară de băeți și fete. Craiova, 1933.

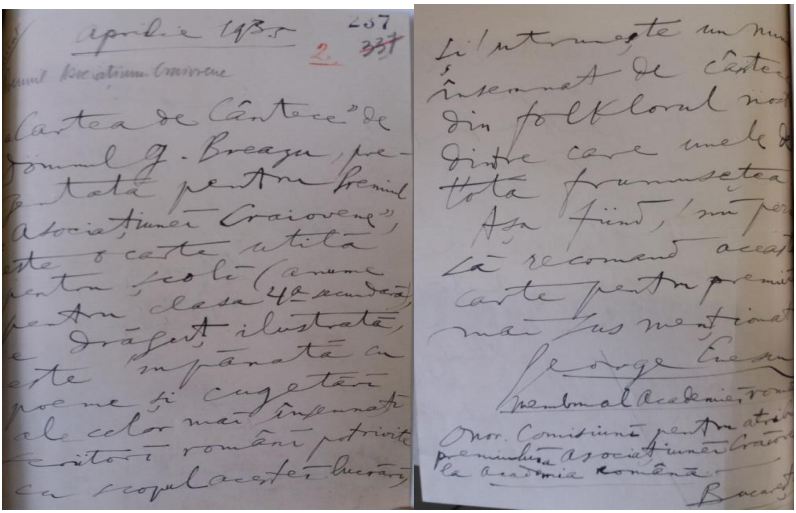
3. — *Premiul N. Chrissoveloni, de 2.000 lei (divizibil)* una scriere asupra *comerțului:*

Pizanty (Mihail), Statistica — Conferință ținută pe ziua de 7 August 1933 la Universitatea populară «N. Iorga» din Văl enii de Munte. București, f. a.

George Enescu este desemnat referent al manualului lui Breazul - Dosar 56/1934 – 1935
Arhiva Academiei Române, f. nepaginată

Recenzentul găsește manualul „o carte utilă pentru școală (anume pentru clasa a 4 – a secundară) cuprinzând „un număr însemnat de cântece din folklorul nostru, dintre care unele de toată frumusețea”.

https://biblioteca-digitala.ro



Referatul lui Enescu, de premiere a *Cărții de cântece* a lui Breazul–
Dos A - 3 – 1935, ff. 237[r-v]

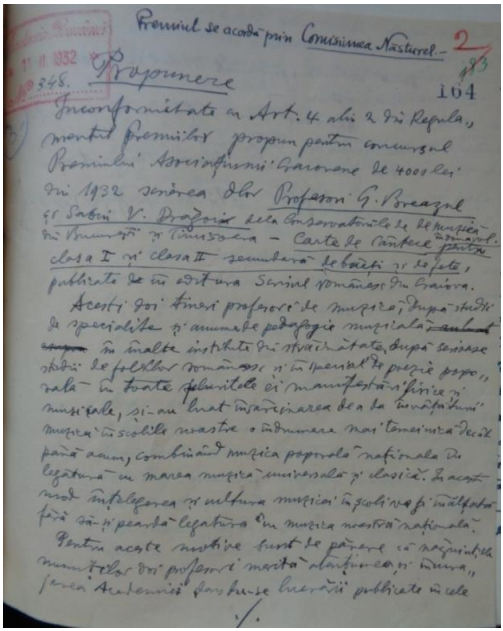
La 1 iunie 1935, Liviu Samitca, directorul adjunct al editurii *Scrisul Românesc,* de la Craiova, care tipărise manualul, îi scria autorului: „Am avut aseară o deosebită plăcere citind că preţioasa – dar atât de criticata operă - cartea de cl. a IV – a a fost premiată de cel mai înalt for intelectual al ţării. Pe lângă recunoaşterea şi răsplătirea dreaptă a talentului şi muncii d–tale de către marele George Enescu, mai ai şi marea satisfacţie că această recunoaştere înfruntă calomniatorii d–tale geloşi de succesele ce obţii". Scrisoarea se află în fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor - *Scrisori nr. 2482.*

În scrisoarea sa, expediată din Praga, la 3 octombrie 1935, Leo Kestenberg îl felicita pe profesorul bucureştean, în numele *Societăţii cehe de educaţie muzicală*, al cărei membru extraordinar va deveni peste două luni, pentru acordarea premiului Academiei, ca urmare a recomandării lui George Enescu, precizând ineditul mondial, **ca un mare muzician să înainteze un referat pentru premierea unui manual şcolar,** aşa cum se deduce din scrisoarea cu *numărul de inventar 870* din același fond documentar *George Breazul* din cadrul

https://biblioteca-digitala.ro

bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Semnalez faptul că Breazul primeşte acest suprem premiu în aceeași sesiune cu Lucian Blaga – pentru creaţia dramatică din ultimii şase ani – D. D. Roşca (pentru *Existenţa tragică*), G. Popa – Lisseanu etc.

În raportul susținut la Praga, la *Congresul Internaţional de Educaţie muzicală,* în 1936, **George Breazul amintește interesul Academiei Române pentru eforturile făcute în privinţa educaţiei muzicale**, acordând premii pentru manualele învăţământului muzical şi menţionează cele două rapoarte, primul semnat de preşedintele Academiei, profesorul Ion Bianu, iar cel secund de „marele nostru maestru George Enescu”[58].



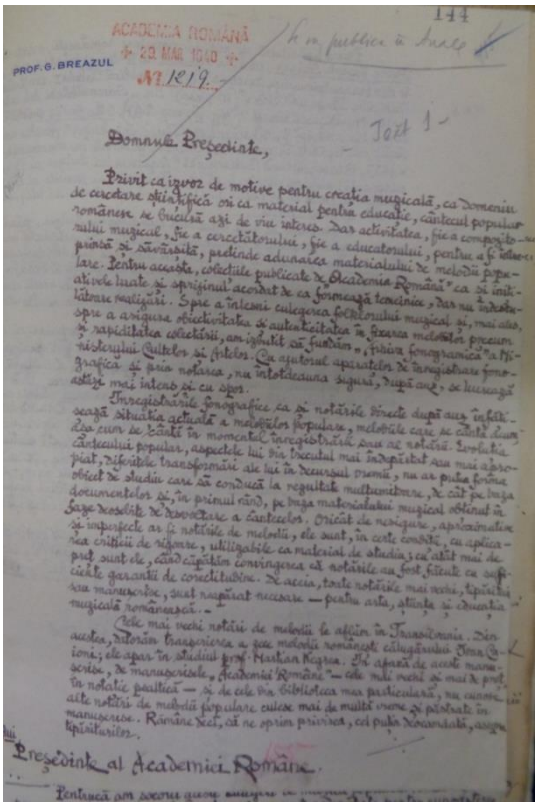
Premiul se acordă prin Comisiunea Naturel. – 2
1 II 1932
348. Propunere
164
Inconformitate cu Art. 4 alin 2 din Regula-
mentul premiilor propun pentru concursul
Premiului Asociațiunei Guvernone de 4000 lei
din 1932 scrierea dlor Profesori G. Breazul
și Sabin V. Drăgoi dela Conservatorile de Muzică
din Bucureşti și Timişoara – Carte de cântece pentru
clasa I și clasa II secundară de băieți și de fete,
publicată de tip editura Serinul românesc din Craiova.
Acești doi tineri profesori de muzică, după studii
de specialitate și anume de pedagogie muzicală ~~cultivată~~
~~cupon~~ în înalte instituții de stat din țară, după terminare
studii de folclor românesc, și în special de poezie popo-
rală – în toate splendidele ei manifestări artistice și
muzicale, și-au luat însărcinarea de a da învățătu-
mântului muzical în școlile noastre o îndrumare mai temeinică decât
până acum, combinând muzica poporală națională în
legătură cu marea muzică universală și clasică. În acest
mod înțelegerea și cultura muzicei în școli va fi înălțată
fără să-și piardă legătura din muzica noastră națională.
Pentru aceste motive sunt de părere să recunoască
meritele dor profesori merită atenția și încura-
jarea Academiei pentru lucrările publicate în ele
/.

Propunerea de premiere a manualului lui Breazul, 11 februarie 1932 - Arhiva Academiei Române - Dosar A - 3 – 1932- f. 164

Într-adevăr, autorul de manuale George Breazul mai beneficiase de premiul Academiei în 1932, pentru *Cartea de cântece pentru clasa I și a II – a secundară* și în 1940 dăruia Academiei Române colecția revistei *Allgemeine musikalischer*

https://biblioteca-digitala.ro

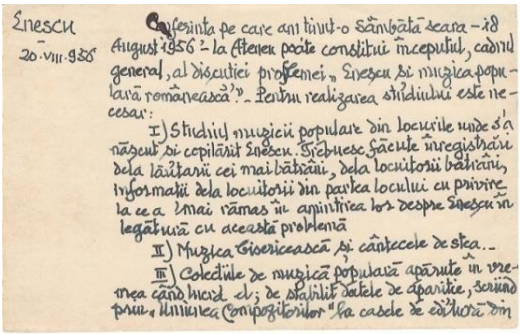
Zeitung – pe anii 1814, 1821 și 1822, în care se găsesc date și melodii populare românești.



Breazul dăruiește Academiei revista *Allgemeine musikalischer Zeitung* - Arhiva Acad. Române - Dosar A - 4 – 1940**,** f. 144

După ce autorul lui Oedip va trece Styxul, fidelul său exeget va proiecta, aproape sigur, o prezentarea monografică a lui George Enescu. Argumentul principal al acestei ipoteze îl constituie sutele de fișe alcătuite pentru cele mai diverse fațete ale personalității și creației muzicianului, unele dintre ele servindu-i la unele prezentări omagiale, cum ar fi cea din 20 august 1956, la aniversarea nașterii lui.

https://biblioteca-digitala.ro



Enescu
20.VIII.936

Conferința pe care am ținut-o Sâmbătă seara – 28 August 1936 – la Ateneu poate constitui începutul, cadrul general, al discuției problemei „Enescu și muzica populară românească". – Pentru realizarea studiului este necesar:

I) Studiul muzicii populare din locurile unde s'a născut și copilărit Enescu. Și-ar trebui făcute înregistrări dela lăutarii cei mai bătrâni, dela locuitorii bătrâni, informații dela locuitorii din partea locului cu privire la ce a mai rămas în amintirea lor despre Enescu în legătură cu această problemă

II) Muzica bisericească și cântecele de stea. –

III) Colecțiile de muzică populară apărute în vremea când trăia el; de stabilit datele de apariție, scriind prin „Uniunea Compozitorilor" la casele de edituri din

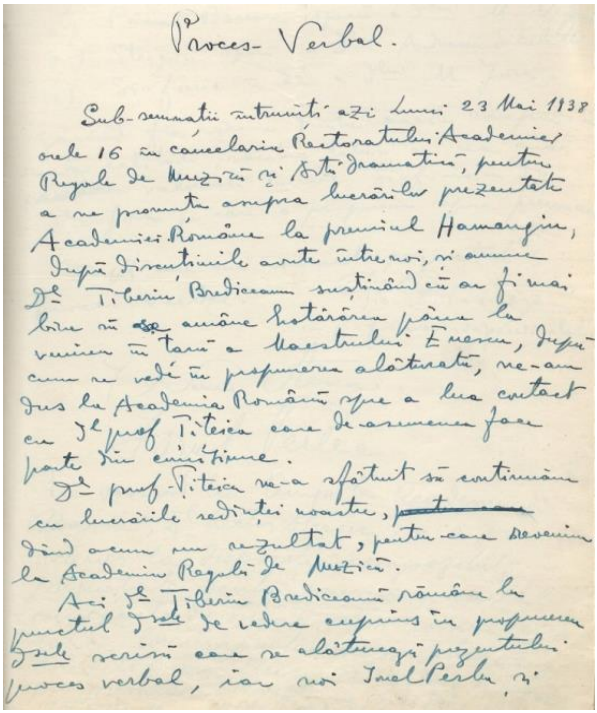
Fișa nr. 581 a din fondul *George Breazul*
din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

Reluând firul cronologic al legăturilor lui Enescu cu Academia Română, trebuie amintit faptul că la 10 martie 1935 muzicianul român îl asigura pe **Yehudi Menuhin** că Academia Română va edita în anul viitor interviul de la Washington în care este prezentat maestrul: „je vous assure: de l'Académie Roumaine on s'est empressé l'année dernière de me communiquer votre interview de Washington, où vous parliez si gentiment de moi"[59].

În martie 1935 recomanda pentru premiul Gheorghe Asachi cartea lui **Emanoil Ciomac -** *Viața și opera lui Richard Wagner* - deși ea conține „unele puncte de vedere asupra cărora mă aflu în contradicție cu autorul", referindu-se la „răceala D-sale în fața actului al 3 - lea din *Siegfried*, atât de emoționant încât la fiecare audițiune al acestuia eu unul nu-mi pot stăpâni lacrimile", sau primele două acte din *Amurgul zeilor*, exceptând prea pomposul cor pentru slăvirea lui Gunther". Referentul recunoaște „însemnata valoare a lucrării (…) o documentare și o asimilare pătrunzătoare a creației wagneriene. Cartea aceasta e pentru noi românii de un mare aport, înlesnind pentru vulg o cunoștință mai aprofundată a personalității titanului de la Bayreuth"[60]. Merită reținut și celălalt gest de apreciere a muzicologului Emanoil Ciomac, pe care-l considera singurul traducător al operei *Oedip*, „traducţiune care corespunde întru totul cerinţelor muzicale precum şi celor dramatico - literare, urmând cât se poate de aproape textul original"[61].

https://biblioteca-digitala.ro

Prestigiul și competența dovedite de Enescu se vede și din faptul că o comisie pentru acordarea *Hamangiu* al premiului Academiei, alcătuită din specialiști ca Tiberiu Brediceanu, Ionel Perlea și alți profesori de la Conservator consideră că „ar fi mai bine să se amâne hotărârea până la venirea în țară a Maestrului Enescu”.



Proces verbal

Sub-semnatii întruniți azi Luni 23 Mai 1938 orele 16 în cancelaria Rectoratului Academiei Regale de Muzică și Arte Dramatice, pentru a ne pronunța asupra lucrărilor prezentate Academiei Române la premiul Hamangiu.

După discuțiile avute între noi, ni asociem D-lui Tiberiu Brediceanu susținând că ar fi mai bine să se amâne hotărârea până la venirea în țară a Maestrului Enescu, după cum ne vedem în prejmuirea alăturată, ne-am dus la Academia Română unde a luat contact cu D-l prof. Țiteica care de asemenea face parte din comisiune.

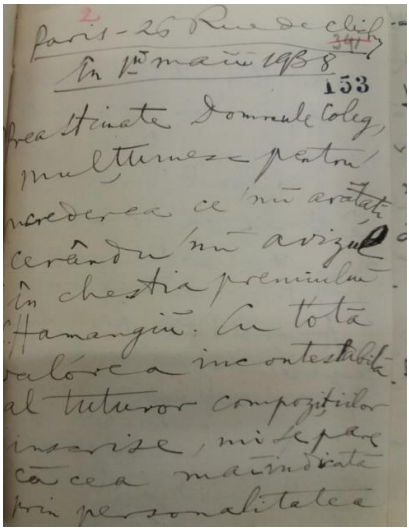
D-l prof. Țiteica ne-a sfătuit să continuăm cu lucrările ședinței noastre, ~~pentru~~ fiind acum un rezultat, pentru care deseară la Academia Regală de Muzică.

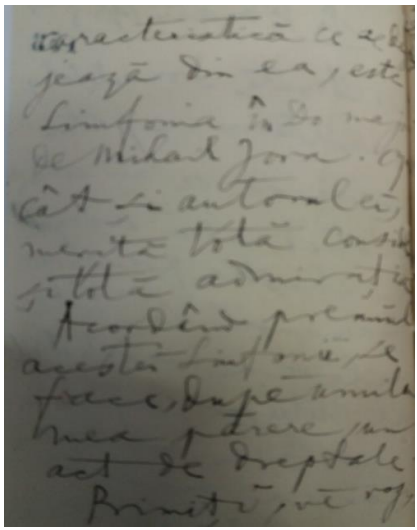
Azi D-l Tiberiu Brediceanu rămâne la punctul său de vedere exprimat în prejmuirea sa scrisă care se alătură prezentului proces verbal, iar noi Ionel Perlea și

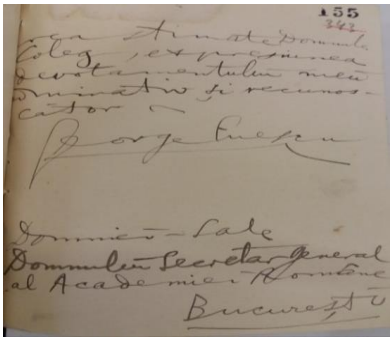
Proces Verbal din 23 mai 1938 – Arhiva Academiei Române - Dos. A – 3 – 1938, f. 148

După ce îi cântase la Iași, muribundului **Mihail Jora**, țintuit la pat de un obuz, în luptele de la Oituz (aspecte detaliate în 1979 [62]), în anul 1938 academicianul George Enescu recomanda acordarea Marelui Premiu *C. Hamangiu, Simfoniei în Do major* a lui Mihail Jora, subliniind „personalitatea caracteristică ce se degajă din ea”.

https://biblioteca-digitala.ro







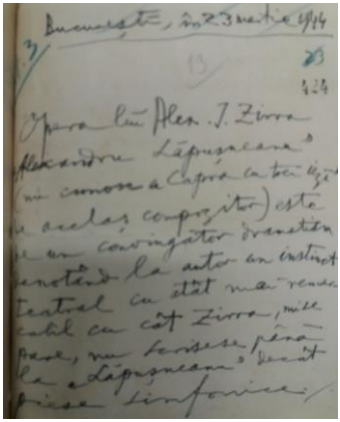
Enescu recomandă pentru premiere de către Academie *Simfonia* lui Jora

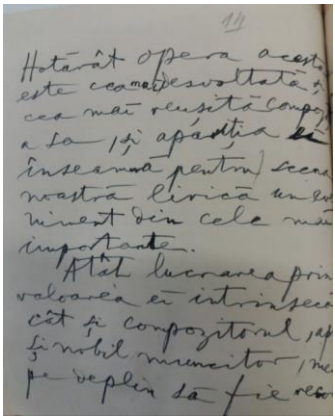
Arhiva Academiei Române - Dos. A - 3 – 1938, ff. 153 - 155

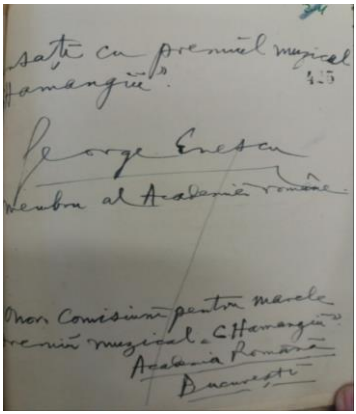
Scrisoarea de la Paris, din iulie 1938, adresată lui Mihail Andricu lămurește faptul că Academia îi ceruse lui Enescu o propunere, dorind să onoreze un muzician afirmat, Jora meritând această distincție, așa cum reiese din recomandarea de mai sus, prin talentul său, vârsta, calitate de erou și gentileța caracteristică – „un desir de l'Académie d'honorer un musicien ayant déjà un passé à son active. Or Jora, de par son talent, son âge, sans compter ses qualités de gentilhomme et de héros, méritait cette distinction. Il y a aussi une question de hiérachie dont moi-même ai tenu compte toute ma vie”[63].

https://biblioteca-digitala.ro

La 3 iunie 1945 Academia Română hotărăște acordarea aceluiași premiu „*C. Hamangiu* de 100.000 lei (indivizibil) pentru compoziție muzicală” muzicianului **Alexandru Zirra,** în urma referatului lui George Enescu: „Opera lui Alex I. Zirra, *Alexandru Lăpușneanu* (nu cunosc *Capra cu trei iezi* de același autor) este de un convingător dramatism, denotând la autor un instinct teatral cu atât mai remarcabilă cu cât Zirra mi se pare că nu scrisese până la *Lăpușneanu* decât piese simfonice. Hotărât, opera aceasta este cea mai dezvoltată și cea mai reușită compoziție a sa și apariția ei însemnează pentru scena noastră lirică un eveniment din cele mai importante”[64].







Referatul pentru premiera operei
Alexandru Lăpușneanu
de Al. Zirra

Arhiva Academiei Române - Dos. A – 3 - 1945, ff. 424 - 425

https://biblioteca-digitala.ro

Așa cum am arătat în monografia dedicată lui Alexandru Zirra, procesul verbal de recunoaștere autorizată a templului înțelepciunii românești este semnat apoi și de preotul Nae Popescu, de Tiberiu Brediceanu și de Emanoil Bucuța, membri ai Academiei Române[65].

Ulterior, **premiul pentru creație muzicală va purta numele George Enescu**, de care au beneficiat mulți dintre creatorii și multe creații românești remarcabile.

Activitatea de sprijinire a muzicii românești începuse încă în perioada când era membru corespondent al Academiei Române și ea este susținută de o scrisoare către secretarul înaltului forum al științei, din 1 decembrie 1926, scrisoare citată de Viorel Cosma. Prin ea muzicianul propunea tipărirea culegerea de folclor aromân a lui **Vanghele Millio**, pe care o găsea „foarte interesantă", propunându-i să renunțe la „armonizările care nu sunt adecvate, păstrând numai melodia goală, cu mult mai sugestivă în simplitatea ei"[66]. Culegerea va fi publicată – *Cântece populare macedonene*, București, Editura Casa Școalelor, 1928.

Citând un dosar pe care nu l-am mai găsit încă – *Dosar A – 10 – 1940* - regretata enescologă, Clemansa Firca, amintea și alte „culegeri de folclor și studii de folcloristică și muzicologie propuse pentru premiere în cadrul Academiei (în mai 1941 și aprilie 1942)", care „beneficiază de recomandările lui Enescu", fiind citate: *130 de melodii populare* de Ion Caranica, *Hore și sârbe din Oltenia* de I. Stroescu „(aceasta din urmă «{aruncând} o lumină vie asupra procedeelor de execuție ale lăutarilor», cele două antologii ale lui Nicolae Ursu – *Contribuții muzicale la monografia comunei Sârbova* și *Contribuții muzicale la monografia comunei Măguri,* studiul lui Emil Riegler Dinu – *Das Romänische Volsklied* – apreciat ca o „lucrare serioasă care merită considerație"[67].

Din lunga suită de gesturi de susținere de către George Enescu a unor merituoși muzicieni români, în afara celor menționați pentru premiile Academiei Române, ar mai trebui amintiți mulți alții, recomandați cu autoritatea și responsabilitatea caracteristice, lista începând cu pianista Clara Haskil (1909)[68], trompetistul George Adamachi, dirijorul Umberto Pessione[69], pianista Veturia Ghibu, violonistul și dirijorul Mircea Bârsan, soprana basarabeană Anastasia

https://biblioteca-digitala.ro

Dicescu, compozitorul Victor Gheorghiu, cântărețul Constantin Stroescu, violoncelistul George Cocea, pianistul Theodor Fuchs (a cărui activitatea artistică era interzisă în baza legii evreilor din timpul dictaturii antonesciene), Matei Socor (deținut în lagărul de la Tg. Jiu) etc. etc.

Sărbătorirea vârstei de 60 de ani prilejuiește Academiei Române, prin I. Simionescu, să-și manifeste admirația pentru activitatea de anvergură a muzicianului, așa cum reține cel mai atent ochi la viața muzicală românească a epocii, George Breazul: „E adevărat că prilejul acesta a determinat și alte feluri de sărbătorire: de la venerația tresărită sincer în inima muritorului de rând, devotat al artei maestrului, până la lirismul și înțelepciunea celor ce s-au spus și scris și până la omagiul cel mai înalt for de cultură al țării, Academia Română, rostit prin cuvântul președintelui ei”[70].

Anul 1941 se dovedește spornic pentru mărturiile despre academicianul George Enescu. L-am găsit imortalizat într-o fotografie a unei ședințe a instituției din 15 mai.

Enescu la ședința Academiei din 15 mai 1941- Cabinetul de Stampe al Academiei Române –
F II 52.520 – în vecinătatea preotului N. M. Popescu,

https://biblioteca-digitala.ro

și apoi la o alta din 29 mai, la ședința de aniversare a 75 de ani de la întemeierea instituției. După căutări insistente am reușit cu domnul Emanuel Bădescu de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei să găsesc această fotografie în care Enescu poartă cu mândrie justificată și cu respectul cuvenit roba de academician. Ea confirmă răspunsul la întrebarea lui Ioan Massoff: cum se simte academicianul: „Exact ca și înainte. (…) Evident sunt foarte mândru și recunoscător pentru onorurile care mi s-au făcut”[71].

George Enescu în roba de academician - la ședința din 29 mai 1941 – la aniversarea a 75 de ani de la înființarea Academiei Române – Cabinetul de Stampe - F II 52.504

O altă fotografie la ședințele Academiei pare a fi din aceeași perioadă, deși Enescu nu pare a avea aici 60 de ani.

Enescu la ședința Academiei. Cabinetul de Stampe al Academiei Române – F II 52.509

https://biblioteca-digitala.ro

Din anul 1943 ne parvin următoarele două fotografii de la ședințele Academiei:

Enescu la ședința discursului de recepție al lui George I. Brătianu. Printre colegii academicieni se remarcă figurile lui Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, C. Rădulescu - Motru, Grigore Antipa, Dimitrie Gusti, I. Simionescu și alții – Cabinetul de Stampe al Academiei Române

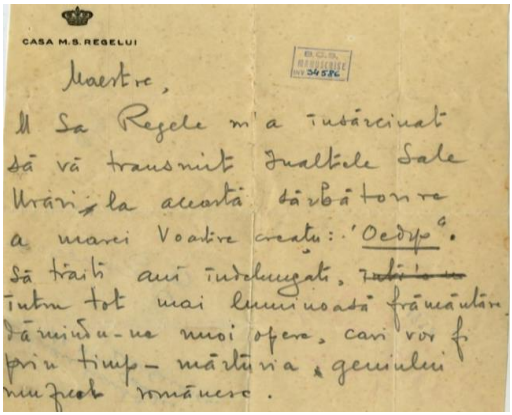
Enescu la ședința Academiei Române din 26 mai 1943 – Cabinetul de Stampe al Academiei Române – F - 24849

Așa cum sublinia în urmă cu o jumătate de veac, P. P. Gogan, ***„prezența lui George Enescu în mijlocul cărturarilor a mărit prestigiul Academiei Române și a adus o contribuție remarcabilă la cunoașterea sa peste hotare”***[72].

https://biblioteca-digitala.ro

În prezentarea datelor despre academicianul George Enescu, Dorina Rusu consemnează și funcția de **președinte al secției literare** ocupată de muzician în perioada 1943 – 1945[73].

Investigațiile pentru identificarea activității de academician a lui George Enescu m-au ajutat la descoperirea a cel puțin **trei repere pentru reconstituirea și reconsiderarea legăturilor cu familia regală,** care se adaugă la cel detaliat anterior privind prezidarea de către rege a ședinței de recepție a lui George Enescu. În 1902 era recunoscut în calitate de violonist al curții regale[74], în 1907 i se înmâna diploma semnată de regina Elisabeta, la 3 aprilie: „Drept recunoscință pentru ajutorul binefăcător dat Vetrei Luminoase” [75], iar în 1936 în numele regelui, secretarul general al Fundațiilor Culturale Regale îl felicita pe George Enescu pentru succesul de la Paris, al operei *Oedip*[76].


CASA M.S. REGELUI

Maestre,

M Sa Regele m'a însărcinat să vă transmit Înaltele Sale Urări la aceasta sărbătoare a marei Voastre creațiuni: 'Oedip'.

Să trăiți ani îndelungați, ~~voi în~~ tuturor tot mai luminoasă frământărilor Dăruindu-ne noi opere, cari vor fi prin timp – mărturia a geniului nostru românesc.

Felicitările secretarului general al Fundațiilor Culturale Regale, transmise la 8 noiembrie 1936, la banchetul „Luzana”

În autobiografia prezentată Academiei Române în martie 1942 se prezenta cu calitatea de „membru al Academiei Române și membru corespondent al Institutului de Belle Arte francez, înlocuind pe compozitorul rus Cesar Cui”, dovadă a faptului că aprecia ca un suprem titlu calitatea sa de membru al înaltei instituții române.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași tragică despărțire pe care o trăiește pentru țara sa, pentru locurile natale, pe care este forțat să le părăsească, se repetă și față de Academia Română, locul unde artistul trăia bucuriile intense ale comuniunii cu cele mai autentice momente culturale.

După simulacrul de „reabilitare" din 12 august 1948, când se aprobă statutul de organizare și funcționare a Academiei R. P. R. și dintre foștii membri se numesc „membrii titulari onorifici" ai Academiei Republicii Populare Române, printre ei numărându-se și George Enescu, aflat în exil, în Franța, va urma despărțirea cea mare, în exilul amar, dar și consacrarea evidențiată în necrologul din mai 1955: „Ceea ce l-a înălțat în ochii tuturor a fost dragostea fierbinte de patrie pe care a cinstit-o printr-o muncă neobosită de peste o jumătate de veac și căreia i-a dedicat ultimele sale gânduri. Creația lui George Enescu va străjui și mai departe înflorirea muzicii noastre, iar prețuirea contribuției sale la tezaurul universal al artei va crește fără încetare"[77].

Încearcă să beneficieze de calitatea de membru al Academiei Române, calitate pe care o menționează pe scrisoarea din 30 septembrie 1945, adresată consilierului Râpeanu din Ministerul de Justiție, prin care recomanda pe Toma Miculescu, pentru a-i raporta abuzurile de la Tescani, „având şi încuviinţarea Domnului Subprefect Farcaşiu"[78].

La 23 noiembrie 1945 solicită Academiei Române să „binevoiască a acorda, în limita posibilă, alimente și lemne pentru casa mea unde suntem 7 persoane, contra plată"[79].

Încercările autorităților comuniste din România de a „face pace" cu exilatul muzician primește unele răspunsuri dure, ca cel din 25 ianuarie 1949, comunicat lui Mihail Andricu, cel care protesta împotriva excluderii anterioare a lui Enescu din Academie: „Și acum, apropo de Academie mi s-a spus că ea s-a schimbat" și consideră „incorect de a lăsa la poartă valorile naționale mai ales în domeniul științific, artistic și intelectual sub pretextul unor opinii politice diferite. Politica nu are cu nimic a face cu sferele înalte ale culturii, care trebuie considerate un lucru sfânt" – „Et maintenant, à propos de l'Académie on m'a raconté qu'elle avait été changée (…) mais qu'on sache bien

https://biblioteca-digitala.ro

une chose: c'est injuste de mettre à la porte des valeurs nationales, surtout dans le domaine scientifique, artistique et intellectuel, sous prétexte d'opinions politiques différentes. La politique n'a rien à voire dans les hautes sphères de la culture, laquelle doit être chose sacrée"[80]. Tot prin Mihail Andricu anunță că nu va participa la *Săptămâna muzicii românești,* deși refuzul nu putea fi decât dureros.

La 21 octombrie 1955, în cadrul unei ședințe cu ocazia împlinirii a șase luni de la trecerea muzicianului în lumea celor fără de dor, **academicianul Mihail Jora** prezenta excepționalul text *George Enescu – întemeietor de școală muzicală românească*. Sub redacția sa și a lui George Oprescu, Academia Română tipărește în 1964 volumul *George Enescu*. Poate fi considerat un modest omagiu activității academicianului George Enescu, cel considerat de Pablo Casals „cel mai uimitor muzician pe care mi-a fost dat să-l întâlnesc"[81].

Note bibliografice

58 - Breazul, George - *Raportul lui (...) la Congresul Internaţional de Educaţie muzicală, Praga 1936;* în: *L'éducation musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les diverses pays - Educaţia muzicală – element de înfrăţire între popoare. Rapoarte de discursuri asupra educaţiei muzicale în diferite ţări,* Praga, Orbis 1937, p. 121 – 126; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI, Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Vasile, București, Editura muzicală, 2003, pp. 361 - 373;

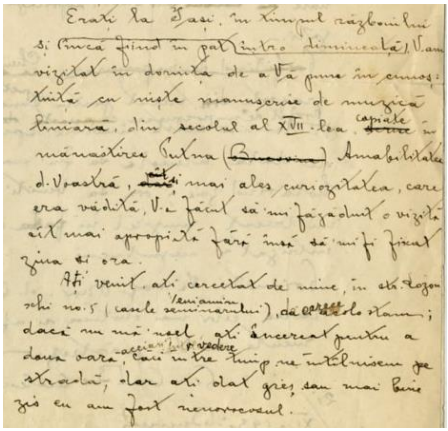
59 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. III…, p. 192

60 - Gogan, P. P. – *Enescu și Academia Documente inedite*…, pp. 257 – 258;

61 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. III…, p. 219;

62 - Vasile, Vasile – *Activitatea muzicală ieşeană în anii primului război mondial;* în: *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979, pp. 149 – 199; Fac loc aici unui document excepțional, doar citat în studiul pomenit: scrisoarea preotului Constantin Bobulescu ce amintește despre preocuparea celor doi muzicieni pentru vechi documente muzicale:

https://biblioteca-digitala.ro



Extras din scrisoarea preotului Constantin Bobulescu
adresată lui George Enescu la 21 noiembrie 1931
pentru cercetarea unor vechi manuscrise muzicale

63 – Cosma, Viorel – *Scrisori*…, vol. I, pp. 359 – 360;
64 - *Analele Academiei Române*, Seria II, tom LXIV, 1943 – 1944 - *Dezbaterile*, București, Monitorul Oficial, 1946, p. 529.
65 - Vasile, Vasile – *Alexandru Zirra,* București, Editura muzicală, 2005, p. 247.
66 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. II, Ediție critică, prefață și note de Viorel Cosma, București, Editura muzicală, 1981, pp. 72 - 73;
67 – Firca, Clemansa – *Sinteze și perspective* – partea a V – a; în: *George Enescu monografie,* București, Editura Academiei, 1971, vol. II, p. 993;
68 – Biblioteca Academiei Române – Cabinetul de manuscris – Arhiva muzicienilor – *George Enescu* – varia 4;
69 – Biblioteca Națională a României – Fonduri speciale - Manuscrise – Ms. 35. 979 – recomandarea lui Enescu pentru acordarea premiului George Enescu lucrării *Alea jacta est*;
70 – Breazul, G. – *Cronica muzicală. Sărbătorirea maestrului George Enescu la Filarmonică*; în: *Acțiunea,* București, An I, nr. 338, 19 octombrie 1941, p. 1.
71 – Massoff, Ioan – *Cu George Enescu academicianul cu suflet veșnic de student;* în: *Rampa,* București, An XVI, nr. 4615, 5 iunie 1933, p. 1;
72 - Gogan, P. P. – *St. cit*, p. 210.
73 - Academia Română – *Discursuri de recepție,* vol. V (1919 – 1936), volum îngrijit și indice general de Dorina N. Rusu, București, Editura Academiei, 2005, p. 562;
74 – Biblioteca Academiei Române – Cabinetul de Manuscrise – *Arhiva mare* – Enescu – A 2448
75 - Biblioteca Academiei Române – Cabinetul de Manuscrise – *Arhiva muzicienilor* – George Enescu II, acte 16;

https://biblioteca-digitala.ro

76 – Biblioteca Națională a României - Fondul de Manuscrise – *Ms. 34.586;*
77 - Apud: Rusu, Dorina N. – *Istoria Academiei Române în date (1866 – 1996),* București, Editura Academiei Române, 1997, p. 338.
78 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. III…, p. 226.
79 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. II…, p. 108;
80 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. III…, p 240;
81 – Grindea, Miron – *Profesiunea de credință a unui mare artist… Impresionantele mărturisiri ale lui Pablo Casals;* în: *Dimineața,* București, An XXXIII, nr. 11.141, 25 decembrie 1937.

SUMMARY

Vasile Vasile

George Enescu's Activity as Academician

Through its regulation, the Romanian Academy was not open to the arts from the beginnings of its activity. Thus, Enescu's and Grigorescu's accession to this high cultural institution was a victory not only to them, but also to the two fields of national spirituality they represented. George Enescu was the first musician ever to become academician due to the national as well as international recognition of his value. We could say that his joining this high cultural forum was an honour to him, but he also honoured the institution through his activities, by encouraging musical, musicological, ethnomusicological and didactic creation, and by proposing that the Academy award prizes to valuable works by Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu – who were also to become members of the institution – or by Alexandru Zirra, Dimitrie Cuclin, George Breazul, etc.
Enescu's complex activity within the Romanian Academy is recorded in documents that have so far been studied only partially and that illustrate memorable moments for the musical genius – whom they portray in a new light – as well as for the high forum of Romanian culture.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Câteva gânduri referitoare la Liviu Dănceanu (2012)

Corneliu Dan Georgescu

Am în mână ultima carte (dacă între timp nu a mai apărut ceva nou... pentru că autorul este extrem de prolific în toate domeniile) a lui Liviu Dănceanu „*Figurații și fulgurații*“ (Editura UNMB, 2011). Am început prin a o răsfoi pe drumul de întoarcere de la București către Germania, după terminarea SIMN-ului 2012, apoi, captivat de una sau alta dintre multiplele

https://biblioteca-digitala.ro

teme, m-am adâncit din ce în ce în lectură - nici nu știu când am aterizat la Frankfurt am Main. Nu îmi pun problema de a încerca să descriu aici în întregime acest fenomen care este autorul cărții, compozitorul și gânditorul Liviu Dănceanu - un fenomen pe care de mulți ani îl percep, admir și mă străduiesc încă să-l înțeleg pe deplin - ci doar de a comunica unele impresii provocate de cartea domniei sale.

Ca și stilul său dirijoral, expunerea multiplelor teme din carte este calmă, sigură, precisă, ideile vin firesc, fără teatralitate căutată, dar sunt consistente, țintind undeva mult mai departe decât pare. Temele abordate sunt atât de diverse, încât devine destul de repede clar că autorul nu scrie doar cronici sau enunță comentarii tip *laudatio*, nici nu expune doar considerații estetice sau filozofice, ci, de fapt, că observă de undeva de sus scena muzicală, cu toate aspectele și implicațiile ei, ca pe un fel de pretext pentru a privi pur și simplu viața și de a medita asupra ei. Este un fel de înțelepciune sfătoasă în spatele multor considerații ale sale, înțelepciune pe care el nu o etalează agresiv, dar nici nu se sfiește să o arate sau încearcă să o ascundă. Astfel se poate explica faptul că el reușește să găsească întotdeauna câte un ecou deosebit al oricărei teme alese, ca o deschidere spre un alt nivel de înțelegere al lucrurilor. Alături de cantitatea enormă de muzică rulată aici, tocmai acest *fel specific de înțelegere al lucrurilor* mi se pare una dintre caracteristicile cele mai neobișnuite – și valoroase – ale acestei cărți, și asupra lui îmi voi permite să zăbovesc ceva mai mult.

Dar, mai întâi, *a propos* de temele alese: este vorba de diferite manifestări ocazionale (concerte, aniversări, alte festivități, turnee, festivaluri) sau gânduri despre teme permanent valabile, cum ar fi acelea de *public* - deci, recepție și țel al comunicării muzicale, *calculator* - deci, instrumente ajutătoare în compoziție, *criza muzicii moderne, tradiția corală, muzica românească în lume, hegemonia civilizației ochiului, postmodernism, limbaje muzicale supuse formalizării, efemer* etc. etc. Astfel trec aproape neobservate poate cele mai nobile gânduri pe care le-am citit vreodată referitor la Octavian Nemescu, George Draga, Costin Miereanu, Richard

https://biblioteca-digitala.ro

Oschanitzki (prin biograful sau, Alexandru Vasiliu). Am regăsit de asemeni în volum atât impresiile lui Dănceanu referitoare la turneul ansamblului *Archaeus* dedicat muzicii româneşti, turneu întreprins în Germania în 2010 (Berlin, Mannheim, Dortmund, Düsseldorf, Köln), în timpul căruia – împreuna cu prietenul nostru comun, Eugen Wendel, cu care îl organizasem – am fost alături mai mult timp (acest turneu a avut un caracter, aș spune, eroic, reprezentând un efort cu totul excepțional pentru un conducător de ansamblu aflat între două operații pe inimă), cât și cele referitoare la Festivalul George Enescu din septembrie 2011.

Dacă este vorba de *felul său specific de înțelegere al lucrurilor,* este, cred, normal să nu subscriu chiar întotdeauna la cele citite, dar o fac de multe ori, și cu entuziasm. Mă refer în special la acel ecou unei anumite poziții morale, chiar ușor moraliste, prezente în substrat în aproape fiecare intervenție. Nu este nici comod, nici plăcut să ne situăm pe această poziție moralistă - doar aparent pesimistă, deoarece încrederea care se acordă astfel speciei umane valorează mult mai mult decât o poziție superficial optimistă. Ar fi însă mai practic și mai diplomatic să descriem lucrurile așa cum le vede fiecare, indiferent, amabil, ușor laudativ... Dacă ne permitem să le privim uneori critic, ne luăm o mare răspundere și riscăm să fim greșit înțeleși. Dănceanu face acest lucru cu dezinvoltura celui care este obișnuit să fie greșit înțeles... și își vede de drumul lui, așa cum îl concepe el. Dar Dănceanu nu este doar un moralist; caracterul ludic nu lipsește nici din creația sa muzicală, nici din opera literară, după cum, dorința de a experimenta (nu la modul facil!) nu l-a părăsit niciodată. Dar o face desigur, domol, uşor estompat, în felul lui moldovenesc, care pentru mine posedă un farmec special.

Spuneam că Dănceanu nu ezită să prezinte lucrurile așa cum le vede el, riscând să producă nedumerire. Una din ideile la care el revine ca la un fel de refren (nu numai în această carte) este aceea că „astăzi se compune prea multă muzică”. Mărturisesc că – deși sper că înțeleg bine ce vrea să spună – nu astfel văd eu problema principală a crizei muzicii - și a culturii „serioase” contemporane. In definitiv, ce nu este prea

https://biblioteca-digitala.ro

mult astăzi? Se și vorbește prea mult, se scrie prea mult, există prea multe mașini, prea multă politică, poate prea mulți oameni, în orice caz, prea mulți ignoranți, nepăsători, egoiști... De aceea aș formula *altfel* problema (și cred că nu mă situez prea departe de felul lui de a gândi): cei puțini care ar avea într-adevăr ceva de spus, cei puțini care pot oferi ceva de valoare, aproape că s-au pierdut în massa celor ce *se fac numai ca au ceva de spus*; aceşti „cei puțini" au renunțat să mai lupte pentru drepturile lor, pentru punctul lor de vedere, acceptându-l (nu cu resemnare sau indiferență, dar numai cu un fel de bombăneală inutilă, inofensivă, uneori chiar ridicolă) pe cel al „celor mulți". S-ar părea că ei s-au împăcat deja în principiu cu izolarea lor și așteaptă doar dispariția lor efectivă ca o categorie specială, asumat elitară... Deci, nu prea multa muzică deranjează, ci prea multă muzică ieftină, făcută în grabă, fără un crez propriu, din interese comerciale, eșafodată pe structuri care nu au nimic de-a face cu cultura, eventual gândită astfel pentru a se supune optim instrumentalizării ei... Spuneam odată că astăzi nu mai există niciun criteriu de selecție al operelor de artă - orice grup influent din punct de vedere social poate impune orice, sau neglija orice. „Prea mult" este deci *arbitrarul*, lipsa unei perspective, a unui anumit idealism, care să susţină marile eforturi intelectuale, capabile de a realiza ceva de valoare, pentru valoarea sa în sine. Nu „democrația" culturală este de vină (în măsura în care aşa ceva a existat vreodată, inclusiv în Grecia antică sclavagistă), ci egalizarea la un nivel foarte de jos, mai ales în măsura în care ea este acceptată de cei ce au - și ar putea, ar trebui - să impună o altă perspectivă, mai înaltă - sau, cel puțin, să nu renunțe la a o proclama. Dar aparține *Weltanschauung*-ului post-modern să nu mai lupți prea convins pentru drepturile tale, atâta timp cât ele oricum *încă* mai funcționează - avem încă festivaluri de muzică contemporană, există încă unele edituri interesate să reflecte acest crepuscul... Câtă vreme însă? Ne permitem sa râdem, să privim cu condescendenţă şi să facem concesii unor confrați care nu vor pricepe niciodată, de ce unul sau altul se încăpățânează să se străduiască să creeze o artă complicată, gravă, originală, „grea", inaccesibilă în esenţa ei marelui public, eventual

https://biblioteca-digitala.ro

experimentală, vizionară, sintetizând experienţe culturale care depăşesc puterile unui singur om, când se pot produce în serie atât de simplu improvizații facile, la modă, de mare succes. Nu aș vrea să dau de înțeles în niciun caz că aș propovădui astfel excluderea humorului sau a unei arte distractive („ușoare") din concertul manifestărilor umane, pentru că nu despre aceasta este vorba. Cel puțin în calitate de etnolog am pledat întotdeauna pentru păstrarea și diferențierea celor mai diferite funcții pe care genurile muzicale le îndeplinesc în mod necesar pentru păstrarea unui echilibru psihic al personalității umane, după cum am afirmat întotdeauna că pseudo-artă există în toate categoriile, în toate sertăraşele pe care ni le-am construit; este vorba numai de faptul că trebuie acceptat că *unele dimensiuni ale acestei personalități umane pretind un efort ceva mai mare decât altele pentru susținerea lor, că nu pot fi lăsate „la discreția pieței"*, pe scurt: că nu putem trăi fără „moraliști", care „să ne mustre, atunci când ne abatem de la drumul cel bun"... (Fiecare poate găsi aici câtă ironie doreşte şi poate el vedea.)

Dar să revin la noua carte a lui Dănceanu. Nu în ultimul rând este de apreciat și frumoasa limbă românească a autorului, foarte flexibilă, uneori ușor prețioasă, alteori căutând grotescul, cu surprinzătoare nuanțe sau înțelesuri, care conduc spre noi asociații – este un permanent joc nu numai cu cuvintele, ci și cu sensurile, joc care – deși evident practicat cu plăcerea jocului și cu mare virtuozitate – nu este deloc gratuit, cum suntem cam obișnuiți în ultimul timp, ci generează un „câștig de dimensiuni" caracteristic. Există de asemeni o deosebită abilitate în căutarea unor *simetrii de sens* care să asigure echilibrul unor afirmații ce ar putea părea prea tranșante („împăcarea contrariilor"), sau în găsirea, pentru orice context mai abstract, a unei comparații din viața cea mai banală, de zi cu zi, eventual chiar a vreunei asociații de idei cu totul neașteptate, care însă clarifică și proiectează o lumină neașteptată asupra subiectului. Şi nu odată, totul însoţit de o undă de humor foarte, foarte fin, abia perceptibil – evident, un humor moldovenesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Am încercat să descriu aici doar câteva din multitudinea dimensiunilor pe care le văd eu în personalitatea lui Liviu Dănceanu, şi să sugerez faptul că şi textele scrise, ca şi muzica, pot fi/ar trebui să fie *mai mult* decât semne sau sunete...

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Several Thoughts on Liviu Dănceanu (2012)

Starting from the themes and ideas in the book entitled *Figurații și fulgurații* [*Figurations and Fulgurations*] written by composer, conductor and musicologist Liviu Dănceanu – one of the many works created by an author that has been prolific in all musical fields – the present essay pencils a few of the characteristics of this complex personality. Such as, first and foremost, the slightly moralising position from which he formulates many observations, often critical, regarding – for instance – the state of contemporary music, but also regarding many of the very diverse topics he tackles. His style in itself confers new significances on the texts through his unexpected associations of ideas, often suggesting a deliberate play upon the contrary aspects of a thesis. If to all this we add a touch of discreet humour and a very beautiful Romanian language, we shall form a first impression of this book and a sample of his way of seeing and judging the world through music.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (V)

George Balint

Cap. XIV Cadența și contrastul – aspecte de principiu în interpretarea formei muzicale

În siajul comentariului din capitolul anterior ne referim la *cadență* care, în general, exprimă o ramă convențională, o premisă de finalitate în virtutea căreia se inițiază un demers narativ/expresiv orientat către aceasta. Este ca și cum am derula un cuvânt alcătuit doar din vocale (conductul expresiv), dar la al cărui din urmă capăt se articulează o consoană (pragul cadențial), definitivându-i prin aceasta un anume sens obiectiv (ca înțeles tehnic/instrumental). Într-o relație de coerență artistică însă, cadența se legitimează ca loc al ajungerii, iar nu doar al unei încheieri de convenienţă (cu fermoarul). Prin aceasta ea este integrată organic sensului muzical, reprezentând ca atare o funcție expresivă. Din această perspectivă, *fiorul* muzical al *Boléro-ului* de Ravel se obiectivează (ca exprimat univoc, executiv) prin cadența întregii mișcări și se subiectivează (ca expresie plurivocă, interpretativă) prin narațiunea timbrală.

Sunt însă și demersuri muzicale care tind noncadențial, în deschidere sau permanență, eșafodate fie pe mecanisme giruetale (pulsatorii/ciclice, precum refrenele), fie pe succesivități caleidoscopice, de cadre mereu diferite, cel puțin în conținut (precum strofele). Unele cadențe evocă ireversibilitatea și năruirea: „Finalurile ce se îndepărtează și se descompun sunt specifice unei ideologii a *damnării* și a

https://biblioteca-digitala.ro

disoluției implozive a ființei în orizontul infernului."[1] Dacă continuitatea este un principiu de fundamentare (ordonare/proiectare) pe relații de consecvență (rectitudine), expresivitatea este o perspectivă de reliefare (efuzionare/închipuire) pe relații de contrast (și asimetrie) în complementaritate (întregire). Unui dat inițial i se pot relaționa prin contrast, simultan sau succesiv, o multitudine de contrarii (referite lui). Privind astfel, melodicii timbrale a *Boléro-ului* i se pot juxtapune diferite chipuri cadențiale.

Totdeauna, în exprimarea muzicală, ceea ce apare propriu-tematic (nu introductiv, pre-tematic) mai întâi are valoarea lui *unul* (unicității), cu rangul de dat prim. Tot ceea ce survine apoi, în rezonanța (memorabilitatea) primului (chiar și impropriu-/ne-tematic sau tranzitiv), este semnificabil în rang secund, ca aparținând *multiplului* (diversității). Aceasta ține de fenomenologia percepției culturale. Și atunci când datul inițial este repetat aidoma, odată cu și prin repetarea însăși se circumscrie valoric secundarității.

Cadența poate fi asimilată ca termenul de ordin secund, relativ contrastant (antagonic), al unei expresii (tematice). Dacă expresia de referință e caracterizată de rectitudine sau platitudine (monotonie), prin contrast, aceea a cadenței va induce o stare de entropie, asimetrizând pe cel puțin o coordonată muzicală. (La cadența din *Boléro* asimetrizarea este totală). Dimpotrivă, unui dat eterogen și hiperexpresiv prin conținuturi antagonice i se va împerechea cadențial un caracter moderator, de conciliantă relaxare (acomodare) a unui conținut de contrarietate.

N.B. Într-o conduită clasică, la cadență nu sunt schimbate și elementele de limbaj. Pot fi însă destule alte modificări de contrast, cum bunăoară, pe plan sintactic, polifonia vocilor formale să se relaxeze în omofonie sau, pe planul distribuției armonice, elementele simultane unui acord să se conjuge exclusiv pe fundamentala acestuia, la fel cum în orchestrație, o plurisonie s-ar pacifica prin unison.

[1] Dan Dediu, *Văluri ale transcendenței în discursul muzical*, Rev. Muzica nr. 1-2 / 2015, cit. p.34

https://biblioteca-digitala.ro

Unificarea interpretativă (nu și analitică) a unui nivel formal se produce prin delimitarea a ceea ce numim *unitate expresivă*. Ea se observă în raport cu o referință pe care, raportat energeticii mișcării, o numim *accent expresiv*. Ca poziție pe orizontala unui parcurs de interpretat sonor (muzical), accentul expresiv poate fi la început (ca valoare de atac), la mijloc (ca punct de joncțiune între profiluri complementare) sau la sfârșit (ca expresie cadențială). El ne apare astfel ca valoare de orientare a expresiei formale într-un aspect de profil: *dinspre*-accent (aspect dezinent); *către*-accent (aspect ascendent). De fapt, avem de-a face cu aspecte de extensie – în dezinență/relaxare (dinspre accent) sau în ascensiune/ tensionare (către accent). Uneori accentul însuși are o durată proprie (semnificativă), ca platformă de stare. Dar poate că și mai adecvat în raport cu privirea estetică este să considerăm accentul expresiv ca *punct de perspectivă* în panoramarea pe diferite niveluri formale, de la dimensiunile de tip celulă (unități expresive minime), până la întregul chip de parcurs (unitatea monadică). Declinăm astfel privirea estetică prin diferite niveluri de anvergură. În *Boléro*, punctul de perspectivă prin care sunt cuprinse atât melodia timbrală, cât și cadența de întrerupere/ suspendare prin incidență corespunde axial acordului „negru" dintre cele două expresii contrare caracterial (eros-thanatos).

Contrastul *tensionare-relaxare* și inversul acestuia este o interpretare a mersului pe un același plan (relief) de referință. Există însă și perechi omogene de tip tensionare-*supra*tensionare sau relaxare-*infra*relaxare, în care termenul al doilea este în extensia primului, ca amplificare a stării inițiale, nu și complementar, prin contrast cu starea primă. În *Boléro*, până la cadență, cu fiecare repetare prin juxtapunerea refren după refren avem un demers de tip extensiv în supratensionare, subsumat profilului de creștere dinamică. Cadența însăși reprezintă climaxul tensionării întregii expresii a lucrării.

Putem considera și perechea *pasivitate-acțiune* în ambele sensuri, ca joncțiune a două planuri diferite, fie în simultaneitate (stare-stăruire) fie în succesivitate (consecvență/ continuitate – inconsecvență/discontinuitate). Acțiunea din

https://biblioteca-digitala.ro

Boléro se conturează prin strofele timbral diferite simultan cu pasivitatea (inerția) refrenelor repetate (ca suport pulsatoriu). Cadența vine să amplifice demersul orchestral printr-un fapt revoluționar (aparent reacționar) de dezordine recuperatoare (a tăcerii de fond).

Cap. XV. Direcții, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale

Cum deja prin comentariul la *Boléro* de Ravel am anticipat într-o mică măsură, în exprimarea și/sau elaborarea Operei muzicale, gândirea muzicală se ghidează pe o serie de coordonate directoare care, după specificul fiecăreia, orientează travaliul artistic în raport cu trei principii de *orizont* analogabile unor *forțe atractoare*: orizontul *idealității celeste* ca *Armonie spirituală*; orizontul *posibilității lumești* ca *Operă muzicală*; orizontul *precarității telurice* ca *Materialitate sonoră*. Toată această trilogie de orizonturi sui-generis, conjugate unei dinamici de *circularitate* în *profilarea* sensului (artistic) și totodată de *alternanță* în *orientarea* sensului, subântinde polaritatea a două forțe culturale cardinal-generice: *Conținutul de substanță* din *orizontul umanității* și *Forma de memorabilitate* din *orizontul epocalității*. Între acestea, exprimându-le simplu, orizontul umanității este implicat/luat ca *sursă*, iar cel al epocalității este reprezentat/dat ca *realizare*. Realizarea se deconturează (asimilează) în sursă, iar sursa se exprimă (reliefează) prin realizare. Procesul de transfer reciproc pe relația sursă↔realizare se profilează în arealul dinamicii orizonturilor din trilogie. Reprezentăm întregul acestui corpus relațional în fig. 3.

Cercul trilogiei orizonturilor se resortează dintr-o serie de *noduri* de transformare și reciclare a caracterelor direcționale. Primul nod este *Omenitatea*, ca origine din care survin două tipuri de perechi direcționale: o pereche de două direcții de expresie *contrară*, numite simbolic *Theos* și *Thanatos;* o pereche de trei direcții de expresie *complementară*, numite *Logos*, *Eros* și *Chronos*. Omenității îi corespundem *persoana* autorului, ca izvorâre ființială într-un registru vietudinal (organic) de infinitudine naturală (inimală), asociată sunetului ca *vibrație lăuntrică*.

https://biblioteca-digitala.ro

Perechea binară anagajează polaritatea a două *limite* nodale ale sunetului ca *tăcere*: tăcerea *plină* (sacră) – pe direcția Theos; tăcerea *vidă* (profană) – pe direcția Thanatos. Îi corespundem direcției Theos *autenticitatea* (de stil) – sintetizată reflexiv ca ethos – prin expresia de atitudine rectitudinală proprie unei *conștiințe sublimative* (orientate către spiritual). Direcției Thanatos îi asociem caracterul de *anomie* (eclectism), ca aspect de decrepitudine și fragmentare neunitară (inmensurabilă) indicând un *condens instinctual* (inconștient).

De remarcat că liniile Theos și Thanatos polarizează orientarea (între celest și teluric) având doar direcție, nu însă și profil, respectiv temporalitate. Ele se propagă simultan, exclusiv vertical (ascendent/ descendent) în atemporal. Ca atare, nu au relevanță discursivă.

Pentru nodul de tăcere plină asociem caracterul de *transcendență*, propriu *contemplării creatoare* din registrul metafizic (inefabil) de completitudine luminativă (sineică), spre care tinde spiritul armoniei (din orizontul idealității celeste). După cum conchide Dan Dediu la un studiu de-acum câțiva ani, „Ideea transcendenței este un element cardinal în arheologia mentalității componistice și cheia mișcării fluxului muzical, adică a teleologiei sonore.”[1]

Nodului de tăcere vidă îi asociem caracterul de *necesitate*, ca *repaos nimicitor*, din registrul mineral (anorganic) de finitudine abisală (egotică) spre care tinde *materialitatea* sonorității sub-lumești (din orizontul precarității telurice). E de reținut aici o zicere a lui Sloterdijk, pusă de Dediu ca motto la studiul său deja pomenit: „Astfel, în formele sale mai avansate, încă din zilele clasicismului vienez, muzica deschide o infinită discuție sonoră despre diferența dintre Paradis și lume.”[2]

Prin nodul tăcerii pline, armonia din orizontul idealității se recuperează (reversibilizează) ca *sens muzical*, în orizontul reflexivității (artistice). La celălalt pol, prin nodul tăcerii vide,

---

[1] Dan Dediu, *Op.* cit. p.40

[2] Sloterdijk, Peter. *La musique retrouvée*, în *Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007, p.22, citat și trad. de Dan Dediu, *Op*. p.27.

https://biblioteca-digitala.ro

materialitatea sonoră este reciclată (lucrată) ca *muzicalitate*, în orizontul finalității concrete. Ideea de transcendență survine astfel și „ca urmare a sesizării consecvenței liniilor de forță ce constituie planul arhitectonic al lucrării: repetări, reveniri, augmentări, consolidări ale elementelor muzicale (motive, teme) ce se încheagă într-un plan ”supra-natural” al evoluției muzicale, precum melosul ciclic ori tehnica leit-motivică.” [1]

Perechea ternară manifestă trei coordonate de *câmp* (întindere), proprii autorului orientat în-Lumea căreia i se adresează, derivate din *vibrația lăuntrică* a Omenității (persoanei) sale, care se unifică în orizontul posibilității lumești prin *Opera muzicală* ca participare în Act.

De profil oblic-ascendent, linia Logos corespunde *voinței progresive* (a gândirii/luciditații autorului) de *coerență structurală* proiectată (concepută) în *construcția teoretică* (ca stratificare simbolică), pe *rampa* (reliefarea) de *concepere* a unui timp *cumulativ* (suprasecvent), *piramidal*.

Orientă orizontal, linia Eros corespunde unei *deschideri seducătoare* (a intuiției/expresivității autorului) de *continuitate expresivă* intuită (dorită) printr-un *proces transformațional* (ca derulare inspirativă), pe *aria* (suprafața) de *întindere* (câmpuire) a unui timp *intensiv* (stăruitor, insecvent).

De profil oblic-descendent, linia Chronos corespunde unei *inerții regresive* (a putinței/competenței autorului) de *finalitate lucrativă* exprimată (posibilă) printr-o succesiune de pulsații cadențiale (articulații definitorii), pe *panta* (adâncirea) de *închidere* a unui timp *divizionar* (subsecvent), delimitativ.

Fiecare dintre liniile de profil ale perechii ternare tind către un nod al cunoașterii. Prin Logos se tinde către nodul *ideaticii conceptuale*, de cunoaștere prin *deslușire rațională/ concursivă* (ca *patern mental* și/sau *gen*), corespondent unui *proiect compozițional* (inteligibil) sub aspectul de ***ritmicitate*** (proporționare în spațiu-timp). Această linie se propagă într-un timp convențional (metric) și edificat piramidal (simbolic) către unitatea întregului prin/din care să se poată releva structura formei, în abstract însă de substanță (trăirea muzicală).

[1] D. Dediu, Op. cit. p.32

https://biblioteca-digitala.ro

Linia Eros tinde către nodul unei *dinamici sensibile*, de cunoaștere prin *însușire intuitivă/incursivă* (ca *matern sufletec/specie*), proprie unei *trăiri intonaționale* (naturale) prin ***melodicitate*** (cantabilitate S-T). Această linie se propagă într-un timp intensiv (subiectiv), fără relevanță exterioară (obiectivă), fiind așadar inmensurabil (ametric). Este un timp ce corespunde deopotrivă clipei și eternității. Avem intensitate, ca trăire sensibilă, nu însă și profilări (modulări perceptibile conceptual) ale acesteia. Este o linie indescriptibilă, adiscursivă (cuantică).

Linia Chronos tinde către nodul unei *mișcări reale*, de cunoaștere prin *deprindere practică/parcursivă* (ca *filiație corporală/opus*), asociată pe plan muzical cu *realizarea* (manoperarea) *obiectuală* (tehnică/faptică) tangibilă ca/prin ***timbralitate*** (spectaculozitate S-T). Este o linie a evidenței sau aspectării, care comportă articulații în descendență (prin divizare/împuținare), în raport cu un întreg de-finalizat concret (-realizat obiectiv). Este relaționată materialității sonore, ca exprimat posibil (concret/audibil) al unei expresii artistice (muzicale). Timpul capătă astfel o expresie de finalitate, ca timp al operei-obiect, delimitat narativ (între incipit și finalis).

Nodurile liniilor de profilare Logos și Eros se conjugă *interpretării* din *orizontul expresivității*, corespondent unei *viziuni predative* (normativ-predictive) de *ridicare în deschidere* – dinspre melodicitate (continuitatea dinamicii sensibile/sufletești) către ritmicitate (coerența ideaticii conceptuale/mentale). Cele ale liniilor Eros și Chronos se asimilează unui *orizont de virtuozitate*, ca dexteritate sau exemplaritate în *instrumentare* (execuție), corespondent unei *ilustrări redative* (narativ-expozitive) de *aplecare în închidere* – dinspre melodicitate (cantabilitatea dinamicii sensibile) către timbralitate (spectaculozitatea mișcării reale).

La rându-le, orizonturile expresivității și virtuozității se subsumează ***Operei muzicale*** în Act din orizontul posibilității lumești (faptice), cu o dublă deschidere: spre sensul muzical ca reflecție artistică; către lucrarea muzicală ca realizare sonoră.

https://biblioteca-digitala.ro

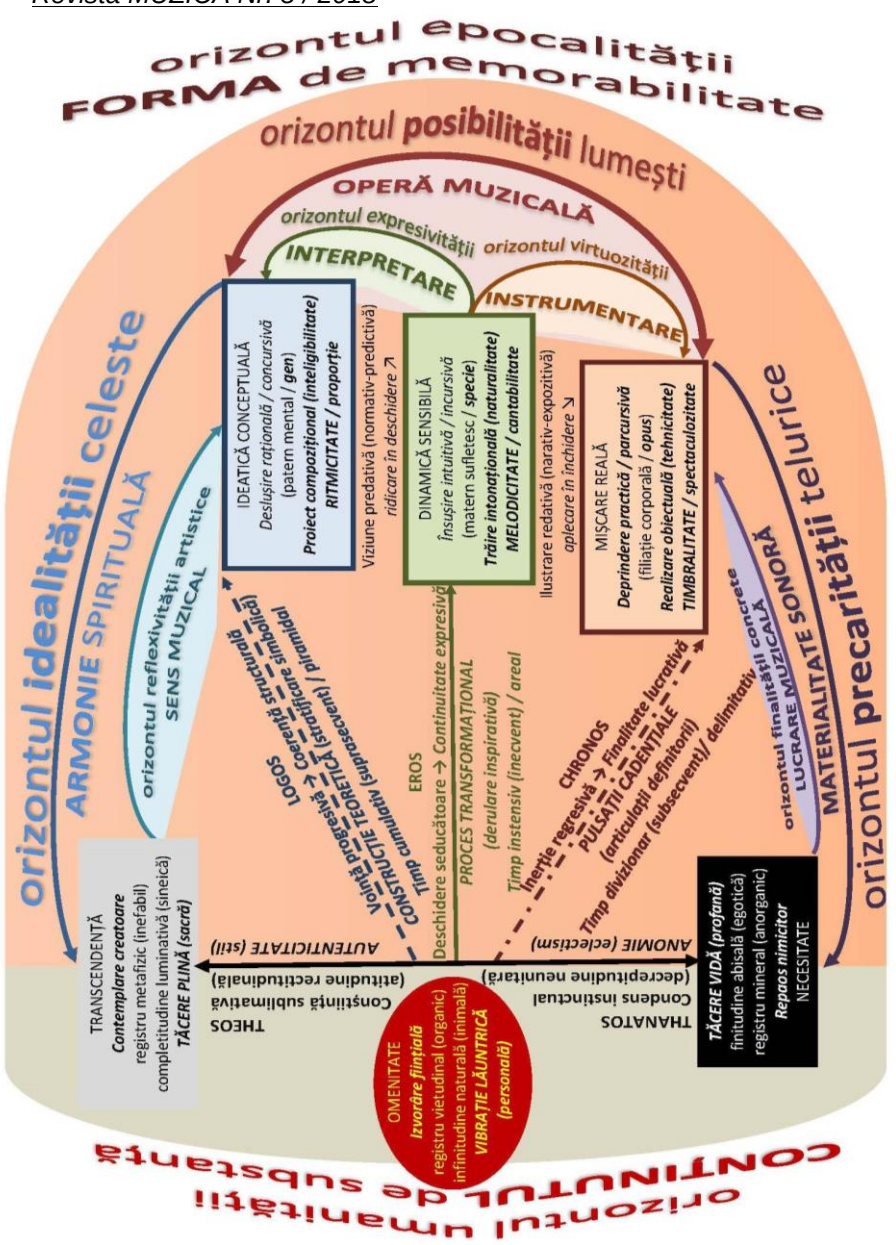


Fig. 3 Linii directoare, noduri și orizonturi în exprimarea Operei muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

Prin această dublă orientare (a orizontului posibilității), Opera muzicală ține, deopotrivă, de *accepțiune* (tradiție/mainstream cultural) și *tehnologie* (civilizație culturală).

O interpretare suplimentară a liniilor de forță și orientare dinspre Omenitate (izvorâre ființială) către Operă (participare în act) o facem considerând drept principală linia Eros. Fundamental, este o linie a continuității, exprimând un timp intensiv dezvoltat printr-un proces transformațional incursiv (lăuntric), având drept corespondent muzical melosul. Ea ține de recepția sensibilă, de ordin sufletesc, într-un demers intuitiv. Exprimând continuitatea, această linie leagă întregul proces sub calitatea de unul (unicitate), asociat unei tendințe de melodizare (expresivizare cantabilă) la nesfârșit, ca atribut de ordin *dativ* al unei *trăiri* muzicale (în persoană, subiective).

Dialectic, din relația liniilor Theos (orientare contemplativ creatoare către spiritual/celest) – Eros (orientare dinamic-sensibilă către lumesc/posibil) se sintetizează linia Logos (orientare rational-structurală către ideatic/conceptual). Prin profilarea acestei linii se edifică structura formei, ceea ce conferă demersului artistic valoarea de semnificare simbolică (teoretică) corespondent genului muzical (patern mental), ca atribut de ordin *pre*-dativ al unei *concepții* muzicale.

Tot astfel, din interferența Eros – Thanatos (orientare repauziv finitudinală către material/abisal) survine linia Chronos. Pe articulațiile acestei linii se edifică obiectul sonor ca atribut de ordin concret, *re*-dativ, al unui *fapt* muzical (obiectiv reperabil) și, totodată, particular (irepetabil aidoma).

Trei tipuri și moduri ale privirii estetice. În virtutea liniilor Eros, Logos și Chronos se conturează funcțiile interpretativ-artistice de *trăire*, *concepție* și *realizare*, proprii generic *ascultătorului*, *compozitorului* și *instrumentistului*. Corelat acestora putem vorbi de trei tipuri de estetică: a erosului/melodicității (dinamicii, expresivității) prin filtre de *reflecție* (privitor la sens); a logosului/concepției (ritmicității, proporției) prin filtre de *analiză* (privitor la formă); a chronosului/obiectului (timbralității, instrumentării) prin filtre de *descriere* (privitor la chip). Fiecare dintre aceste tipuri de filtre pretinde câte o condiție de bază pentru privirea estetică:

https://biblioteca-digitala.ro

percepția continuității (expresiei); *logica structurării* (formei); *modul finalizării* (chipului, obiectului tangibil).

Între acestea, cel mai greu de dobândit este percepția continuității expresiei (melodicității), întrucât implică focalizarea asupra *deschiderii* Operei-în-Act. Iar aceasta nu este posibilă fără acordajul printr-o anume conștiință de sine (ca persoană implicată/participantă într-un destin propriu, asumat). De ordin reflexiv, posibilitatea acestei percepții este orientată în general de *teoriile filozofice* despre artă.

Condiționată percepției continuității, persoana privirii estetice se situează unic, irepetabil și inimitabil, *scufundată* în și, totodată, inundată de propriul suflet. Inevitabil și totuși din fericire, ea nu se află doar într-o unicitate absolută (în substanța sufletească) fiind relativă și unui areal cultural deja dat (însușit nativ, preconceptual), respectiv în naturalețea unei tradiții. Cu toate astea, efortul percepției continuității este dificil întrucât, deși linia Eros este de natură sensibilă, tocmai fluctuațiile persoanei sufletești (emoționale) pot zădărnici relația cu starea de continuitate a unei expresii ce i se oferă prin deschisul Operei. Survine aici participarea conștiinței care, în măsura propriei maturități și stabilități caracteriale (de sine), poate disciplina și atenua impredictibilele variabile ale stărilor lăuntrice (în sine). Din această perspectivă, reflecția filozofică este un bun reglator între percepția (egotică, exclusivă) de moment, tributară stărilor emoționale ale persoanei, și un anume dat (adresat, incluziv) de continuitate în trăirea melodicității Operei.

Un alt tip de efort, laborios, dar mai lesne de întreprins, se face pentru aflarea logicii de structurare (ritmicitate, proporționare) a(le) formei. De ajutor sunt aici *tehnicile de compoziție* (muzicală) livrate astăzi, pe cale teoretică, chiar de către compozitori sau, de obicei, de către muzicologi, mai cu seamă în mediile academice. Putința de a vedea (auzi) structuri dincolo de concretitudinea sonorității este un deziderat al privirii estetice asupra formei în abstract de timp. Aceasta se dobândește prin studiu teoretic, operând cu un vocabular conceptual adecvat.

Referit logicii de structurare, accentul privirii estetice se mută pe luciditatea (limpezimea) persoanei situată în *lumina*

https://biblioteca-digitala.ro

propriei gândiri, mereu antrenată printr-o bună vorbire (întrebuințare) a limbii, aceasta fiind principalul vehicol de transmitere (prin articulare verbală) a gândului. Astfel, întreprinderea de deslușire a relațiilor de coerență compozițională se soldează cu aflări într-adevăr lămuritoare, temeinice.

În fine, un al treilea efort, aparent mai lejer, se face pentru descrierea aspectului de finalitate a obiectului muzical, ceea ce este totuna cu redarea chipului discursiv (narativ) al acestuia. De această dată se poate beneficia de *sugestiile exprimate literar* de critica muzicală.

Sub condiția descrierii aspectului de finalitate, persoana privirii estetice se găsește în *umbra* propriei experiențe de existență, prin a face și reface. Ea deține o anume competență practică, o deprindere de mânuire, o dexteritate. Textul critic îi lărgește câmpul de cuprindere a unor experiențe posibile, chiar dacă nu probate nemijlocit, căci acesta îi conferă valențe de conexiune cu ceea ce îi este deja cunoscut, concret (din real) sau prin imaginație (din oniric). Altfel spus, grație unui text critic cu veritabile virtuți literare poți privi chipul unei simfonii pe care nu ai compus-o, pe care nici n-o vei cânta vreodată și, chiar dacă nu ești muzician, a o privi prin/sub sugestia respectivului text trece de nivelul senzorial al auzirii ori simplei delectări. Desigur, asta nu exclude primatul contactului nemijlocit cu sonoritatea acelei simfonii, dar îi sporește arealul de cuprindere în privirea estetică.

Așadar: *însușirea* (continuității de substanță/trăire melodică) pe cale reflexivă, *aflarea* (structurii de eșafodare/ concepție formală) pe cale teoretică și *atingerea* (chipului de finalitate/materializare obiectuală) prin descriere verbală sunt trei moduri constitutive privirii estetice. Exersate, însușirea devine *atribut* al privirii estetice; aflarea îi conferă o ***competență*** (știință) de vocabular teoretic; atingerea (prin descriere verbală) îi sedimentează o ***experiență*** de cuprindere lucrativă (cu finalitate obiectuală, concretă).

Să reținem însă că materialitatea sonoră are relevanță doar în perspectiva atingerii operei ca obiect (suprafață de finalitate), în raport cu linia Chronos. Însă nu trebuie să ne

https://biblioteca-digitala.ro

rezumăm doar la aspectul fenomenal al acesteia, având drept corespondent impresia/senzația, ci la unul cultural, probat prin verbalizarea despre. Prin aceasta, chipul se descrie în sensul finalității, respectiv al operei ca obiect lucrat.

Opera ca lucru/lucrată (definită) este un fapt redativ. În consecință, ea poate fi lăsată (în/ca urmă) fără teama deteriorării propriului dat (prin expunere), care, în fond, se degajă doar pe linia Eros. Implicând materialitatea, orice redare este supusă precarității. Dar fiecare altă redare este totodată posibilă și benefic-primenitoare chiar dacă, în mod particular, redările nu sunt perfect identice (la nivel obiectual/concret). Datul (initial) transcende oricare redare tocmai pentru că nu survine pe linia Chronsului, nefiind deci timpuit (supus efemerității și finitudinii). Pe linia Logos, opera doar se predă, respectiv se formulează către un orizont ideatic ca *ritmo*-temă (simbol tematic structurat). Acest simbol capătă substanță de expresivitate pe linia Eros, ca *melo*-temă, ceea ce nu este însă totuna cu sonoritatea concretă, întrucât naturaleța procesului melo-tematic se simte prin/ca însușire doar intuitiv (întru-persoană). Abia pe linia Chronos obiectul operei se probează (redă/expune) caracterial ca sonoritate *timbro*-tematică, descrierea pe cale verbală a chipului de finalitate a acestuia constituindu-se printr-o narațiune.

Ordonarea modurilor privirii estetice. Metodic, cele trei moduri ale privirii estetice se succed dinspre contactul nemijlocit cu sonoritatea operei ca obiect cultural, începând așadar cu observarea aspectului de *finalitate artistică*. Este un fel de a vorbi despre cum *coboară* Opera în Lume (din intenție în fapt) printr-o redare concretă, perceptibilă senzorial (auditiv). Pe linie de estetică, vorbim aici de artisticitatea unui demers generic cadențial. După cum știm, sunetul ca materialitate tinde să condenseze în nesunet, fiind ca atare un obiect în dezinență. Artistul ca meșter lucrează așadar cu sunete fizic finite, altfel zis cu discontinuități. Calitatea artistică este dată de modul în care sunt combinate finitudinile sonore (rămase/desprinse dintr-un câmp vibrațional) astfel încât să se realizeze o imagine semnificativă de ansamblu (armonie/sens), posibil de luat ca *întreg* din părți (sunete șlefuite și/sau armonizate muzical), iar

https://biblioteca-digitala.ro

nu ca adunătură (pur formală) din resturi (sunete grosiere, luate așa cum au fost găsite și puse laolaltă pentru ca, eventual, să să mimeze întregul). Nu ne referim aici la estetica materialității, ci la lucrarea materialității chiar și atunci când elementele sunt zgomote. Conceptul readymade lansat de Duchamp[1] ca problematizare în raport cu atitudini canonice futile și anacronice nu derobează artistul de condiția și efortul exprimării cu sens, respectiv a unei expresivități semnificative și viceversa. A considera că sensul artistic (expresivitatea și semnificativitatea) este doar o problemă de recepție, în abstract de intenția autorului și de construcția obiectuală a operei (ca fapt al exprimării sale), lasă loc practicilor pseudoartistice, față de care cel care nu pricepe este aprioric descalificat, orice metodă de călăuzire fiind în fond inutilă, întrucât referentul (opera) e un fals.

Se poate pune apoi problema abordării teoretice, prin accesul la *logica construcției* formei utilizând un limbaj simbolic adecvat. Este un fel de a deslușI cum se edifică (predă) opera ideatic, în abstract de materialitatea sonoră, pur conceptual.

După trecerea prin modurile privind finalitatea chipului (descrierea) și logica construcției (concepția), opera poate fi privită sub aspectul continuității în deschidere, adică prin capacitatea privirii estetice de a-și însuși melosul Operei atât în conștiința (sensul valoric), cât și în sensibilitatea (profunzimea) persoanei (privitorului). Cheia deschiderii operei se află în chiar faptul ei sonor ca undă de expresivitate. Însă deschiderea nu e un reper vizibil din afară. Din exterior se poate observa felul în care opera se finalizează, prezentându-se ca obiect, respectiv în închiderea ei faptică. Această închidere este un veșmânt menit să seducă spre a rămâne la suprafața de contact, în admirarea chipului în/cu care opera se prezintă. Spre a-i sesiza deschiderea din ascuns, trebuie ca privitorul să pătrundă opera

[1] Marcel Duchamp 1887-1968), artist plastician și scriitor a cărui activitate este asociată cubismului, artei conceptuale și dadaismului, și a cărui gândire și estetică au avut un puternic impact începând cu primele decenii ale sec. XX pentru arta de orientare avangardistă din Europa și SUA.

https://biblioteca-digitala.ro

prin scufundarea în substanța ei. Aceasta pretinde renunțarea la autonomia exterioară (lumească, legitimă), printr-un fel de deconceptualizare sau dememorare a oricăror repere de evaluare sau conformitate. Privitorul se decuplează de utilitatea limbajului de relaționare instrumentală cu opera-ca-obiect. Astfel „igienizat", el poate pătrunde în straturile cele mai profunde ale operei-ca-substanță de unde, aproape miraculos, îi va apărea orizontul deschiderii operei-în-act, ca posibilitate de autentică coparticipare. Imersionarea în substanța operei implică un limbaj de factură poetică, care nutrește din bazinul imaginarului (oniricului) persoanei culturale.

Dezideratul ultim (ideal) al privirii estetice este de a ajunge ca, prin expresivitatea trăirii (melosului), persoana privirii (contemplatorul) să poată ea însăși ajunge cu propriul înțeles (reflecție) în Actul Operei, respectiv în cuprinderea la nesfârșit a deschiderii ei. Abia în acest stadiu se poate atinge acel inefabil nod al contemplării creatoare ca sublimare întru spirit.

SUMMARY

George Balint

THE AESTHETIC GAZE (V)

The essay entitled *The Aesthetic Gaze* continues with another two chapters that tackle the following issues: *cadence* and *contrast* in the interpretation of musical form (Chapter XIV); *directions, knots* and *horizons* in the musical work (Chapter XV). This concludes the first part of the whole text.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro